

Cahiers

roumains d'études littéraires

1/1979

MIRCEA ANGHELESCU, Le comparatisme roumain de l'entre-deux guerres
AL. DUȚU, Travellers and National Images : Romanian Perceptions of
British Culture

DOMNIȚA DUMITRESCU, Ecos catalanes en la cultura rumana

PIERRE RIVAS, Valery Larbaud et la Roumanie

THOMAS A. PERRY, How the Romanian has read American Literature

ROMUL MUNTEANU, G. Călinescu, lecteur des littératures étrangères

PERSPECTIVES ET CONFLUENCES ; LA CHRONIQUE DES TRADUCTIONS ;
COMPTES RENDUS ; KALÉIDOSCOPE

Comparatisme et confluences



Éditions Univers Bucarest



Cahiers

roumains d'études littéraires

**revue trimestrielle
de critique, d'esthétique
et d'histoire littéraire**

publiée par les Éditions UNIVERS, Bucarest

Comité de rédaction :

MIHNEA GHEORGHIU, ION DODU BĂLAN,
ROMUL MUNTEANU, ADRIAN MARINO,
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, OV. S. CROHMĂLNICEANU,
EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU, ALEXANDRU PIRU,
DAN HĂULICĂ, MIRCEA ZACIU, CONSTANTIN CIOPRAGA

Directeur des Éditions UNIVERS : ROMUL MUNTEANU
Secrétaire du comité de rédaction : ADRIAN MARINO

Attachés de rédaction : IRINA BĂDESCU, IRINA MAVRODIN,
MIHAIL BOGDAN, THOMAS KLEININGER

Coordonnateur : SANDA ANGHELESCU
Mise en page : VICTOR MAȘEK

Les collaborations, la correspondance et les publications (livres, revues, etc.)
envoyées pour comptes rendus seront adressées aux
Éditions UNIVERS, Bucarest I, Piața Școlteii, 1, pour les
CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

SOMMAIRE

Comparatisme et confluences

Mircea ANGHELESCU, <i>Le comparatisme roumain de l'entre-deux guerres</i>	4
Al. DUȚU, <i>Travellers and National Images: Romanian Perceptions of British Culture</i>	13
Domnița DUMITRESCU, <i>Ecos catalanes en la cultura rumana</i>	21
Pierre RIVAS, <i>Valery Larbaud et la Roumanie</i>	30
Thomas A. PERRY, <i>How the Romanian has read American Literature</i>	35
Romul MUNTEANU, <i>G. Călinescu, lecteur des littératures étrangères</i>	51

Perspectives et confluences

Albert GÉRARD, <i>Sur l'historiographie des littératures écrites de l'Afrique</i>	58
Eva KUSHNER, <i>Poésie et idéologie: un tournant de la poésie québécoise contemporaine</i>	67
Adrian MARINO, <i>Analyse comparatiste du cycle de l'avant-garde</i>	84

La chronique des traductions

Mihail Sadoveanu, <i>Ancușas Herberge</i> (Thomas Kleininger).....	96
George Călinescu, <i>Poeta milôsci</i> (« Le Poète de l'amour ») (Olga Zaïcik)	97
<i>Romanian Poems</i> (Anda Teodorescu)	99

Comptes rendus

<i>Actes du VI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Proceedings of the 6th Congress of the International Comparative Literature Association, Bordeaux, 1970</i> (Ileana Verzea)	102
Alexandru Duțu, <i>Romanian Humanists and European Culture: Cultura română în civilizația europeană modernă</i> (Paul Cernovodeanu).....	105
<i>European Romanticism</i> , ed. by J. Söter and I. Neupokoyeva (Mircea Angheliescu)	110
Elena Bălan-Osiac, <i>La Solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise</i> (Ovidiu Birlea)	113
<i>Colloque sur la traduction poétique</i> (Irina Mavrodin)	116
Teodor Vârgolici, <i>Interferențe literare româno-franceze</i> (Emil Manu).....	117
André-Michel Rousseau, <i>L'Angleterre et Voltaire, I—II</i> (Vasile Zencenco) ..	119
Dinu Pillat, <i>Dostoevski în conștiința literară românească</i> (Adrian Marino).....	121

<i>Actes du colloque « La France devant les Slaves » : Histoire et théorie littéraires</i> (Mihai Novicov)	122
Ov. S. Crohmălniceanu, <i>Literatura română și expresionismul</i> (Eugen Negrici)	124
« <i>Expressionismus</i> » im Europäischen Zwischenfeld (Andrei Corbea)	127
Tomonobu A. Imamichi, <i>Studia Comparata de Aesthetica; Betrachtungen über das Eine</i> (N. Tertulian)	129
Amita Bhose, <i>Eminescu și India</i> (Sergiu Al. George)	131
Darko Suvin, <i>Pour une poétique de la science-fiction</i> (Ion Hobana)	133
Marin Mincu — Marco Cugno, <i>I canti narrativi romeni. Analisi semicologica</i> (Elena Dragoș)	135

Kaléidoscope

« <i>Synthesis</i> », revue roumaine de littérature comparée (Ileana Verzea)	140
Hommages internationaux à Mircea Eliade (A. M.)	141
Centenaire des « <i>Jeux de la latinité</i> », Avignon 1978 (Ilinca Barthouil-Ionesco) ..	143
<i>Etudes germano-roumaines sur Eminescu</i> (Mircea Vaida)	146
« <i>Non Lieu</i> » — spécial Benjamin Fondane (V. Fanache)	147
« <i>Dacoromania</i> » (H. F.)	148
<i>La Dacie dans une pièce de Lorenzo de' Medici</i> (Mirela Șaim)	148
« <i>Ethnologica</i> » (C.R.E.L.)	150
<i>Etudes romanes et livres populaires</i> (Ion Taloș)	151
<i>Le Français et l'Allemand, images littéraires entrecroisées</i> (Val. Panaitescu)	152
<i>Un projet A.I.L.C. : Les Avant-gardes au XX^e siècle</i> (Jean Weisgerber)	153
« <i>Yearbook of Comparative and General Literature</i> » (Virgil Mihai)	155
« <i>Cahiers de littérature générale et comparée</i> » (Al. Călinescu)	156
« <i>Comparative Literature</i> » (Aurel Curtui)	157
« <i>Canadian Review of Comparative Literature. Revue canadienne de littérature comparée</i> » (C.R.E.L.)	158
« <i>Boletín de literatura comparada</i> » (D. D.)	159
« <i>Compariscn</i> » (Elena Coler)	160
« <i>Mainzer Komparatistische Hefte</i> » (C.R.E.L.)	161
« <i>The Comparatist</i> » (A. M.)	162
<i>Le dix-septième siècle aujourd'hui. A propos du huitième congrès de Marseille sur le dix-septième siècle</i> (Ingrid Heyndels)	163

Comparatisme et confluences

Numéro dédié
au IX^e Congrès de
l'«Association Internationale
de Littérature Comparée»

A. Spire



Nourri par les traditions du comparatisme « classique » de type positiviste, puisé aux sources, à Iéna (par Bogdan-Duică) et surtout à Paris (par Pompiliu Eliade, N. I. Apostolescu, Charles Drouhet), le comparatisme roumain d'avant la première guerre n'en est pas moins l'expression d'une nécessité interne, le reflet indirect du criticisme de l'époque — de celui esthétique de Maiorescu aussi bien que du criticisme sociologique de Gherea. Dans cette atmosphère de scientisme positiviste qui caractérisait de nombreux domaines de la vie culturelle à la fin du siècle dernier et qui était entretenue aussi bien à la *Junimea* par la critique des formes sans fond, qu'au *Contemporanul* par la campagne contre les fausses valeurs, le comparatisme roumain, qui se trouvait encore dans une période de tâtonnements, se proposait comme but immédiat — modeste, mais nécessaire — de dépister les sources étrangères, les modèles et les imitations, tout à fait naturelles à une époque antérieure où il fallait stimuler la création nationale, et de contribuer de cette façon à identifier, à mettre en évidence et à analyser les valeurs originales, authentiques de la littérature roumaine. Cette opération nécessaire, qui fut à la base de toute une réévaluation historique de la littérature antérieure, préparant et rendant possibles les synthèses futures a fait ressortir encore plus clairement — en même temps que l'opération de dépistage des sources — le synchronisme substantiel qui a impliqué la littérature roumaine dans les grands mouvements culturels et artistiques européens. Les études de Bogdan-Duică sur la fortune de Gessner dans la littérature roumaine, sur les modèles des œuvres de jeunesse de Negruzzi, l'ouvrage d'Apostolescu sur l'influence des romantiques français, celui de P. Eliade sur Gr. Alexandrescu et ses maîtres français, etc. ont montré (souvent à l'excès) ce que nos écrivains devaient aux modèles occidentaux. Mais ces études ont également montré que toute une littérature s'est orientée, aux moments clefs de son évolution, vers les mêmes thèmes, les mêmes idées, les mêmes valeurs, qu'elle a eu les mêmes aspirations (non seulement sociales, mais aussi esthétiques) que les grandes littératures du continent.

La cause première, d'ordre général, qui, après la guerre, a favorisé l'accroissement du niveau quantitatif et qualitatif des études de littérature comparée et a stimulé l'intérêt des spécialistes aussi bien que du grand public pour de telles études réside dans la cristallisation d'une conception critique de la littérature, fondée sur la théorie de l'originalité adoptée par la plupart des critiques de l'époque et qui revêtait, chez Ibrăileanu, la forme particulière de la théorie de la spécificité nationale. Ibrăileanu, qui ne méconnaissait nullement l'existence des modèles étrangers et leur rôle de catalyseur à certains moments et dans certaines circonstances, synthétisait les rapports

entre la littérature d'imitation et la littérature nationale dans deux propositions qui concernent non seulement deux étapes historiques, mais aussi deux phases méthodologiques: 1) « seuls les modèles qui conviennent à l'esprit national ... ont donné des résultants viables » et 2) « plus la littérature roumaine s'est affranchie des modèles étrangers et plus elle a progressé » (*Influențe străine și realități naționale* — « Influences étrangères et réalités nationales », 1925). Mais ces deux propositions réclamaient, en premier lieu, la détermination de ces influences et la première exigeait, de surcroît, que celles-ci fussent expliquées par la structure du milieu qui les accueillait. Cet objectif était de nature non seulement à élargir l'enquête sur les aspects artistiques et sociaux d'ordre général que comporte toute étude de littérature comparée, mais aussi à attirer l'attention sur la finalité théorique que de telles recherches doivent avoir en vue.

L'attention toute particulière que l'on a accordée, après la guerre, à l'enseignement des langues et des littératures modernes dans les universités roumaines a créé le cadre nécessaire au développement des études de littérature comparée qui se bornaient auparavant, à de rares exceptions près, aux domaines français et allemand. L'activité soutenue que Ramiro Ortiz, professeur à l'Université de Bucarest, commence à déployer peu avant la première guerre mondiale, devait se révéler particulièrement fructueuse dans le domaine de l'étude de la langue et de la littérature italiennes. Il a créé non seulement une école roumaine d'italianisants dont les nombreux élèves se sont affirmés par des ouvrages qui demeurent utiles aujourd'hui encore (Al. Marcu, Cl. Isopescu, A. Belciugățeanu, C. Radu, G. Călinescu, etc.) mais aussi une revue destinée à accueillir et à encourager les résultats des recherches commencées dès la période des études universitaires: la revue *Roma* qui est devenue en 1933 *Studii italiene*. Ont été créés aussi des chaires ou des cours complémentaires d'anglais, d'espagnol, de russe, de polonais, de grec moderne, de bulgare, etc., qui ont ouvert de larges perspectives à l'investigation du phénomène littéraire moderne et contemporain. Il en est résulté de nombreuses études sur les relations entre la littérature roumaine et les littératures anglaise (P. Grimm, M. Beza), russe (P. P. Panaitescu, Șt. Ciobanu, E. Dvoicenco, I. Negrescu), polonaise (P. P. Panaitescu), espagnole (Al. Popescu-Telega), hongroise (A. Bitay, A. P. Todor), ukrainienne (Șt. Ciobanu), sans compter les domaines de recherche déjà consacrés où l'on vit paraître de nombreux ouvrages de premier ordre sur les relations avec les littératures française (Ch. Drouhet, N. N. Condeescu, I. Breazu, G. Oprescu), allemande (Bogdan-Duică, Karl-Kurt Klein, Tcaciuc-Albu), byzantine et slave ancienne (N. Cartojan, V. Grecu, I. Ștefănescu). Grâce à cet élargissement salutaire de l'éventail des préoccupations on a pu déterminer d'une manière assez précise non seulement les modèles, parfois éloignés, qui ont été à l'origine d'un thème ou d'un motif appelé à faire fortune dans une certaine œuvre ou pendant toute une époque de notre littérature, mais aussi les voies, souvent sinueuses, que pour fertiliser la pensée poétique d'un écrivain ou d'un courant, une idée a dû parcourir en revêtant des formes difficilement reconnaissables pour quiconque n'a

pu suivre ses transformations successives à travers plusieurs époques et plusieurs littératures. On a pu ainsi constater que les écrivains roumains ne sont pas redevables de leurs réalisations à une seule grande culture, la culture française (bien que son rôle ait été, sans aucun doute, prépondérant à une certaine époque et que ses contacts avec la culture roumaine aient été beaucoup plus larges); on a pu voir aussi que ce que les écrivains roumains empruntent à certains moments à une littérature étrangère correspond, dans une large mesure, à ce qu'empruntent d'autres écrivains qui appartiennent à la même zone géographique ou se trouvent dans des conditions socio-historiques comparables. C'est là un fait susceptible de modifier notre point de vue sur le problème des « influences » (et qui effectivement l'a modifié, chez nous comme ailleurs du reste), un fait qui est, pour une large part, le fruit de l'activité de cette génération de comparatistes. C'est la raison pour laquelle on commence maintenant à s'intéresser à des recherches qui dépassent la relation linéaire entre deux œuvres ou deux littératures, pour mettre l'accent sur un ensemble de faits caractéristiques d'une région culturelle ou même de toute une zone européenne. Le promoteur de ces études, que l'on a amorcées il y a déjà longtemps, mais dont l'importance n'apparaît qu'aujourd'hui sous son véritable jour, n'est pas un historien de la littérature; c'est un historien tout court, un grand historien de la génération précédente, qui possédait une immense culture littéraire et qui, dès sa prime jeunesse, avait d'ailleurs décidé de se consacrer à l'étude de la littérature médiévale européenne: N. Iorga. Dans la plupart de ses ouvrages d'histoire littéraire publiés dès avant 1914, Iorga considère que les faits de littérature nationale doivent être examinés dans un contexte plus large, sud-est européen ou même européen, lequel, s'il ne peut toujours les expliquer, les rend cependant plus intelligibles, plus saillants; comme on l'a très justement fait observer, cette attitude se révèle particulièrement féconde dans *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* (« Histoire de la littérature roumaine au XVIII^e siècle »), T.I—II, 1901, « la plupart des problèmes de littérature comparée concernant l'époque roumaine des Lumières étant traités dans cet ouvrage selon une perspective à laquelle aucun historien roumain de la littérature n'était encore parvenu à cette époque¹ ». Du reste, le rôle important que N. Iorga a joué dans le développement des études de littérature comparée a été remarqué de son vivant même par un de ses brillants disciples qui savait fort bien ce qu'il devait à son maître: « Dans tous ces genres de recherches on rencontre invariablement le nom de M. Nicolas Iorga, dont l'œuvre innombrable fourmille d'indications précieuses et qui, armé de son immense savoir, s'oriente de plus en plus vers les vues et les explications d'ensemble, utiles aux chercheurs futurs par ce qu'elles apportent et davantage encore par ce qu'elles suggèrent »². Après la guerre, Iorga publie les synthèses: *Idées et formes littéraires françaises dans*

¹ Adrian Marino, *Nicolae Iorga și iluminismul românesc* ((« Nicolae Iorga et les Lumières roumaines »), in: „Contemporanul”, 1964, n° 52, p. 3.

² Basil Munteano, *La Littérature comparée en Roumanie*, in: « Revue de littérature comparée », 1931, n° 3, p. 518.

le Sud-Est de l'Europe et *Livres populaires dans le Sud-Est de l'Europe*, qui expliquent les relations, les ressemblances et les différences entre la littérature roumaine et les littératures balkaniques se fondant sur un ample matériel comparatif et dans une perspective totalisante de la culture de cette région — ainsi que *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor* (« Histoire des littératures romanes dans leur développement et leurs rapports réciproques ») en 3 tomes, vaste tentative visant à reconstituer un processus historique considéré sous ses multiples aspects — sociaux, artistiques et culturels. Dans le sillage de N. Iorga, d'autres vont publier de nombreuses études de ce genre. D'une valeur plus ou moins grande, toutes s'efforcent cependant de dépasser le domaine étroit d'un comparatisme des influences et sont significatives pour l'orientation des recherches de la jeune génération: N. Cartoian, *Le Modèle français de l'Erotocritos*, I. Sân-Giorgiu, *Sebastian Merciers dramaturgische Ideen im Sturm und Drang*, Anita Belciugățeanu, *Carpe rosam* (dans les littératures italienne et française de la Renaissance), D. Găzdaru, *Originea și răspîndirea motivului « amărită turturea » în literaturile romanice* (« L'Origine et la diffusion du motif de la « pauvre tourterelle » dans les littératures romanes ») et beaucoup d'autres. Les comparatistes roumains commencent également à s'intéresser à la récupération de l'image du Roumain et des réalités roumaines telles qu'elles étaient présentées dans les littératures étrangères — dans les drames de Lope de Vega (Al. Popescu-Telega), dans l'œuvre de Daniel Roth et de Joseph Marlin (Karl-Kurt Klein), dans *Amadis de Gaule* (A. Belciugățeanu) ou même dans toute une littérature (*Le Roumain dans la littérature française* de Ch. Drouhet). Ils étudient l'influence de la littérature roumaine sur d'autres littératures: hongroise (G. Kristóf) bulgare (Al. Iordan), et s'attachent aussi à situer les écrivains roumains dans une perspective européenne. Il convient de mentionner, à ce dernier égard, l'ouvrage de A. Keltermann, *I. L. Caragiale Stellung innerhalb der europäischen naturalistischen Strömung* (1925) ou les célèbres conférences académiques de M. Dragomirescu, *Caragiale în poezia lumii* (« Caragiale dans la poésie du monde ») et *Alecsandri în poezia universală* (« Alecsandri dans la poésie universelle »). Mihail Dragomirescu, professeur à l'Université de Bucarest, auteur d'une théorie du chef-d'œuvre et d'un système rigide d'appréciation de l'œuvre littéraire qui n'est pas resté sans échos à l'étranger (*La Science de la littérature*, 4 vol., Paris, 1928—1938) a d'ailleurs entretenu une correspondance avec Paul Van Tieghem qui avait publié un compte rendu des deux premiers volumes de son œuvre capitale dans la *Revue de synthèse historique*; Van Tieghem et Dragomirescu s'efforceront ensemble d'éditer, chez le libraire parisien J. Gamber, une *Bibliothèque internationale des chefs-d'œuvre* comprenant des textes de toutes les littératures européennes, en original et en traduction française.¹

¹ Mircea Angheliescu, *Paul Van Tieghem și românii. Corespondența cu M. Dragomirescu* (« Paul Van Tieghem et les Roumains. Sa correspondance avec M. Dragomirescu »), in: „*Revista de istorie și teorie literară*”, 1973, n° 3, pp. 461—466.

Comme nous l'avons dit plus haut, on assiste, après la guerre, à une véritable explosion de l'intérêt pour la littérature comparée qui n'est plus l'apanage des spécialistes, des critiques et des historiens de la littérature, mais devient un domaine accessible au grand public — ce qui explique d'ailleurs la publication d'études de ce genre dans des revues à grand tirage, jouissant d'une large audience, comme *Viața românească*, *Convorbiri literare*, *Gîndirea*, *Revista fundațiilor regale*; grâce à cet intérêt, le nombre des jeunes spécialistes qui s'orientent vers les études de littérature comparée ira croissant. Dans la génération de comparatistes roumains formés pendant l'entre-deux-guerres, il nous faut mentionner quelques auteurs dont l'activité et la réputation franchiront bientôt les frontières de notre pays. Le plus âgé d'entre eux, le premier qui s'affirme à l'étranger, est Basil Munteanu, qui avait été envoyé à Paris par N. Iorga pour se spécialiser. A Paris, où il enseigne pendant quelques années à titre de chargé de cours de langue et littérature roumaines, B. Munteanu publie régulièrement comptes rendus et études, dans la célèbre *Revue de littérature comparée*, sur les relations entre la littérature roumaine et la littérature française (*Voltaire en Roumanie*, 1928; *Un chantre moldave de l'âme sensible : Conachi*, 1931; *Les influences orientales en Roumanie*, 1934) ainsi que sur d'autres questions de littérature comparée (*L'âme « sensible », le « génie français » et les débuts de Kotzebue en France*, 1928; *Episodes kantieniens en Suisse et en France sous le Directoire*, 1935). B. Munteanu est aussi l'auteur d'un compendium de littérature roumaine écrit spécialement pour l'étranger, *Panorama de la littérature roumaine* (1938), où la littérature roumaine est présentée par rapport aux grands courants littéraires européens; les nombreuses traductions qui en ont été faites (anglaise, italienne, allemande) témoignent du succès de ce livre. Après la seconde guerre mondiale, B. Munteanu, en tant que secrétaire de la revue qui l'a consacré sur le plan international, déploiera une activité importante en particulier dans la direction de l'étude du préromantisme et des aspects théoriques que comportent les problèmes de la littérature comparée; bon nombre de ses remarquables contributions se nourrissent maintenant de l'expérience, voire de la substance de certains ouvrages élaborés pendant l'entre-deux-guerres (*Notes sur la synthèse en histoire*, *De la metodă la cunoașterea literară* (« De la méthode à la connaissance littéraire »), *Literatura românească în perspectivă europeană* (« La littérature roumaine en perspective européenne »), etc.

Chez Al. Ciorănescu, licencié de l'Université de Bucarest en 1933, ce qui surprend dès l'abord, c'est le protéisme, à la manière de N. Iorga, des préoccupations, l'assurance avec laquelle le jeune spécialiste se meut dans des domaines aussi vastes que l'histoire de la littérature roumaine ancienne et moderne, l'histoire médiévale de la Roumanie, les littératures française et italienne. Ses contributions, orientées au début vers l'étude de la fortune des écrivains étrangers en Roumanie (« *Rolla* » de Musset în literatura română — « „Rolla“ de Musset dans la littérature roumaine »; *M. Rollinat și satanismul în literatura română* — « M. Rollinat et le satanisme dans la littérature roumaine »; *Teatrul lui Metastasio în România* — « Le Théâtre de

Métastase en Roumanie ») se transforment peu à peu en vues d'ensemble: *La Culture roumaine et l'esprit européen*, *La Roumanie vue par les étrangers*, etc. En général, l'accumulation d'érudition sur des modèles, des lectures, des influences n'estompe pas chez Ciorănescu l'originalité des auteurs qu'il analyse, mais au contraire fait ressortir cette originalité, car comme il le disait lui-même dans une remarquable étude synthétique, « l'intérêt principal de la critique des sources est de reconstituer une atmosphère littéraire et de permettre la connaissance et l'analyse du processus de création par l'isolement des facteurs adjacents » (*Spiritul european și România* — « L'Esprit européen et la Roumanie »). Comme chez B. Munteanu, mais dans une plus large mesure, Ciorănescu dépasse le domaine comparatif lié à la littérature roumaine et apporte une importante contribution à l'étude des relations littéraires franco-italiennes. Une courte étude publiée en 1935 dans la *Revue de littérature comparée* inaugure une série d'articles sur les imitateurs français de l'Arioste, articles qui aboutiront, en 1939, à la thèse de doctorat *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle* (Paris, 2 vol., réédité en 1963 à Turin) lequel fait autorité aujourd'hui encore. Cet ouvrage — tout à fait remarquable du point de vue de l'information — s'achève par une abondante *Bibliographie de l'Arioste en France* qui nous laisse entrevoir le futur auteur de la monumentale *Bibliographie de la littérature française*. L'ouvrage est cependant beaucoup plus qu'une simple enquête littéraire, si minutieuse fût-elle, pour étudier tout le complexe culturel déterminé par les modèles ariostiens dans le domaine des arts graphiques, du ballet, dans la vie en société de l'époque, car l'auteur dépasse la manière traditionnelle des maîtres reconnus et auxquels il rend hommage dans sa préface — Baldensperger, Hazard, Carré et Bédarida — pour se rapprocher du panorama complexe de la société envisagée dans une perspective littéraire, comme chez Trénard ou Monglond. Après la guerre, Ciorănescu se consacre surtout — mais sans abandonner le domaine roumain — aux études hispaniques, à l'étude du baroque et à la théorie de la littérature comparée. Il nous donnera, dans ce domaine, des *Principios de literatura comparada* qui témoignent d'« un méritoire effort pour penser à nouveau les principes de base d'une discipline jeune » (A. Gérard dans *Revue des langues vivantes*, 1964, p. 543), un livre écrit du point de vue « du praticien, de l'historien de la littérature, du comparatiste qui a manié une quantité de faits dont l'étude lui a permis de dégager des conclusions directes et vérifiées » (Adrian Marino, *Alexandru Ciorănescu și literatura comparată* — « Alexandru Ciorănescu et la littérature comparée », in: *Ramuri*, n° 9, 1969, p. 10).

Il nous faut encore mentionner le professeur N. I. Popa de Iași — élève de Paul Hazard et de F. Baldensperger — dont l'activité dans le domaine de la littérature comparée — théorique et appliquée — est, à tort, presque complètement oubliée (*Istoria și teoria comparatismului în România* — « L'Histoire et la théorie du comparatisme en Roumanie », București, 1972, ne mentionne pas ces activités). A tort parce que c'est à lui qu'on doit, en fait, les premières théorisations roumaines de l'objet et de la méthode de la littérature comparée:

Un umanism modern (« Un humanisme moderne ») in: *Însemnări ieșene* (15 septembrie 1937) et „*Rezistențele*” *franceze în literatura comparată* (« Les « Résistances » françaises en littérature comparée » — 1938). Auteur d’une édition critique des *Filles du feu* de Gérard de Nerval, N. I. Popa a également publié, dans la *Revue de littérature comparée*, une étude sur certaines des sources allemandes de cette œuvre.

Les recherches de deux autres remarquables professeurs roumains doivent être également situées, en partie tout au moins, dans le champ du comparatisme de l’entre-deux-guerres, bien que leur activité principale se soit déroulée dans une autre direction: Tudor Vianu, professeur d’esthétique à l’Université de Bucarest (et qui a même été, après la guerre, titulaire de la première chaire de littérature comparée de cette université) et Dumitru Popovici, professeur de littérature roumaine à l’Université de Cluj. Elève, à Tübingen, de l’esthéticien Karl Groos, Vianu sera longtemps préoccupé par l’idée de la valeur de l’œuvre d’art et par le système susceptible d’embrasser la « totalité » de l’objet esthétique, ces deux questions impliquant, à des niveaux différents, le problème de l’originalité; l’intérêt qu’il attache à la littérature comparée ne vient cependant pas de là, mais de ses préoccupations pour l’histoire de l’esthétique, préoccupations que l’on peut déjà déceler dans sa thèse sur *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924) et ensuite dans le volume *Dualismul artei* (« Le Dualisme de l’art », 1925) qui détaille aussi des sujets de littérature comparée comme *Schiller și polemica dintre antici și moderni* (« Schiller et la querelle des Anciens et des Modernes »), *Romanticii și simțul datoriei* (« Les Romantiques et le sentiment du devoir »), etc. C’est cependant le volume *Influența lui Hegel în cultura română* (« L’Influence de Hegel sur la culture roumaine »), publié en 1933, qui marque un moment important dans cette activité. Cet ouvrage fait ressortir l’hégélianisme substantiel de plusieurs écrivains et, en particulier, de plusieurs critiques du siècle dernier qui ont exercé une grande influence sur la littérature de l’époque: Radu Ionescu, M. Kogălniceanu, Titu Maiorescu et même, dans une certaine mesure, Heliade Rădulescu. Mentionnons d’ailleurs que les motifs hégéliens ont également été étudiés à l’époque par Al. Dima (dans l’œuvre de M. Eminescu), que des ouvrages ont été consacrés à l’influence de Kant (par I. E. Torouțiu), d’Edgar Quinet (par I. Breazu), etc. Les préoccupations de D. Popovici ont pour point de départ la nécessité impérieuse de mettre en valeur, par des recherches comparées, ce que Caracostea nommait la « créativité » de l’écrivain, c’est-à-dire, en dernière analyse, son originalité: « La littérature comparée qui a été et continue à être l’étude des dépendances de fond, doit élargir la sphère de ses préoccupations et devenir en même temps l’étude des différences d’expression » (*Evoluția concepției literare a lui G. Bogdan-Duică* — « L’Evolution des conceptions littéraires de G. Bogdan-Duică »). Mais l’analyse de la forme est précédée d’une enquête minutieuse sur l’environnement idéologique qui a vu naître l’œuvre littéraire et qui implique, selon D. Popovici, non seulement la formation philosophique de l’auteur, mais aussi tout le système de determina-

tions intellectuelles à même de définir, dans une ambitieuse aspiration vers la totalité, l'individualité spécifique de l'écrivain. Il résultera de cette conception des ouvrages d'une érudition impressionnante comme *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu* (« L'Idéologie littéraire de I. Heliade-Rădulescu ») et *Santa Cetate. Între utopie și poezie* (« Santa Cetate. Entre l'utopie et la poésie ») ainsi que, après la guerre, *La Littérature roumaine à l'époque des Lumières* (l'ouvrage, publié en 1945, représente un cours donné quelques années auparavant). D. Popovici, qui est lui aussi un élève de l'école française de littérature comparée, impressionne par une information prodigieuse embrassant un espace très étendu. Il reprend, dans une large mesure, non seulement la vision ample et l'esprit « sociologique » des recherches de Iorga, mais aussi sa passion pour l'investigation d'un matériel inédit puisé dans les archives, ce qui ne fait qu'accroître la valeur de ses ouvrages.

Bien qu'il n'ait jamais pratiqué le comparatisme littéraire, au sens orthodoxe du terme, Mircea Eliade doit être cité parmi la remarquable pléiade d'érudits qui a contribué au progrès de cette discipline pendant l'entre-deux-guerres ; lecteur et critique avisé de la littérature universelle ancienne et moderne, Eliade établit constamment, dans ses essais critiques, des rapports typologiques avec des écrivains appartenant à des époques et à des régions géographiques très variées — des monuments de la littérature sanscrite aux tragiques grecs et des épopées médiévales françaises aux classiques roumains — pour tirer des conclusions spectaculaires et rigoureusement vérifiables à partir de certains rapprochements que la superstition du positivisme avait formellement exclus. Dans une plus large mesure que cette activité d'essayiste, fort prisée d'ailleurs, ses recherches sur l'histoire des mythes (ethnologie, folklore, histoire des religions archaïques, etc.) ont exercé une influence décisive sur une branche du comparatisme qui s'est consacrée à l'étude des relations entre les œuvres dans la perspective de certaines structures mythiques archaïques de la culture humaine. Eliade attache une importance toute particulière à la fonction archétypale du folklore et montre que dans une perspective ontologique toutes les démarches de l'individu, significatives sur le plan mental, répondent à un besoin éternellement humain de création du réel, car l'homme s'identifie constamment au « cosmos ». Le mythe est l'expression concentrée de cette expérience archétypale car, de même qu'« un peuple — par son folklore et son histoire — crée des mythes », « une littérature — par ses œuvres narratives surtout — crée des personnages-mythes ... crée des hommes nouveaux, c'est-à-dire des hommes qui participent aux efforts de connaissance de la contemporanéité » (*Fragmentarium*, 1939). Ces idées, que l'auteur n'avait pas encore systématisées à l'époque dont nous nous occupons, auront d'heureuses conséquences pour l'étude de la littérature comparée, surtout après la seconde guerre mondiale ; elles permettront de situer la discussion sur les mythes et les types éternels de la littérature (et sur leur circulation) dans une perspective générale-anthropologique,

c'est-à-dire non pas purement littéraire, sociologique ou ethnographique, mais herméneutique¹.

Il est hors de doute que l'ampleur et la diversité des études roumaines de littérature comparée effectuées pendant l'entre-deux-guerres sont encore plus grandes que nous n'avons pu le décrire dans cet article où nous n'avons parlé — brièvement — que des orientations principales et des figures de proue qui les ont illustrées. Peut-être conviendrait-il de souligner aussi la contribution de D. Caracostea, auteur de plusieurs ouvrages de littérature comparée du type classique sur les sources d'Eminescu, d'Asachi, et aussi d'une étude de stylistique de l'expressivité qui suggère plus d'une fois que la comparaison stylistique entre la traduction et l'original peut servir de base à l'analyse de l'originalité et du pouvoir de création au niveau de la langue, de la « créativité » (*Expresivitatea limbii române* — « L'Expressivité de la langue roumaine », 1942). Il nous faudrait encore relever les contributions bibliographiques dans ce domaine (la bibliographie franco-roumaine de Al. et G. Rally, celle — classique — de N. I. Herescu, la bibliographie de I. Gherghel consacrée à la fortune de Goethe chez les Roumains, etc.) et tant d'autres ouvrages. Mais ce serait non seulement allonger cet exposé outre mesure, mais aussi lui conférer un caractère autonome, fermé, fini, ce qui serait une erreur, car l'activité des comparatistes roumains pendant l'entre-deux-guerres ne saurait être séparée de l'époque suivante, qu'ils annoncent et préparent.

MIRCEA ANGHELESCU

¹ Cf. Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (« L'Herméneutique de Mircea Eliade »), I—II, in: „Revista de istorie și teorie literară”, nos 3 et 4, 1977.

Travellers and National Images: Romanian Perceptions of British Culture

In order to understand the reason why the dialogue between two cultures was blocked or intensified during its various phases, it is not enough only to take account of the extent to which the two partners were acquainted. It means even more; it is necessary to understand the writers' and public's mentality with the view to discover the image made by an author, a group or a society of "the other". We shall soon find that all these images are inscribed on a large register, between prejudice and mirage; quite often some evident elements were rejected for the reason that they did not correspond to the "normal" accepted by the onlooker, as well as some other times, sterile plays were warmly welcomed for the reason that they herald the future; and only because they responded to the necessity of a renewal felt by the onlooker.

The first step in this direction of research is the summing up of all data showing what was known about "the other" at a certain moment. The next step is the discovering of "key concepts" and of "dominant images" in the culture of every society with the view to understand the self-image of every society. Then the "other's" images must be identified. Travellers' reports are first rate material for the latter kind of analysis. The traveller, generally, discovers in foreign realities only the aspects he was expecting to find; there are lots of things he does not notice because he does not know how to record them. No matter how objective he can be, the traveller remains attached to a "world centre", to the milieu in which he was bred and which taught him to see. There are, however, moments when travellers begin to see "differently" and which represent periods of re-evaluation of the cultural relationship with a certain society; that very moment there appears a new relationship between the "centre" to which the traveller is attached and the world he is contemplating, a more "objective" one than before. The confrontation of traditions is deliberately made.

As it supposes a steady reference to cultural patterns, the study of images was not easily accepted by literary criticism, more interested in the result of a "re-reading" of the text of a work than in the whole re-making of the process of working out and perception of a text. René Wellek attacked this kind of study at the second International Congress of Comparative Literature endorsing the idea that the searching for "national illusions, of the fixed ideas nations have about one another" does not belong to literature, but to public opinion; then, this study is useful to propaganda centres but not to comparative literature departments¹. But we may ask: has a literary

¹ *The Crisis of Comparative Literature*, paper published in the proceedings of the Congress and republished in *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963, pp. 282-295.

work any connection with public opinion? The work can break away from it, it can contradict and oppose it, but cannot leave it aside. Could we reconstitute the place of French classicism in European literature without taking into account the cultural programme of the Sun King and the propagandistic objectives of art? The literary text is not included among permanent works, among those which, being inspired by principles, keep their form unchanged for a long time; the literary text can be changed, adapted to the public taste, according to literary criticism. But it must not lose sight of the fact that "updating" also implies the reconstitution of the starting point; if we do not know for whom and why Homer wrote his *Odyssey* how could we read it today? Shall we compare the struggle with the suitors to a fight in a "salon?" Updating does not mean the reduction of all human experience to the present system of values or loss of memory.

M. F. Guyard's arguments do not lack a certain convincing power: "Studies on influences very often disappoint. When discovering 'foreign orientations' with a writer, they have at least the merit of making him understood more easily: defining his curiosities means to define him in a way. But when claiming, as Louis Reynaud did long ago, that they rise to the influences of one country upon another, they very quickly slip into abstractionism and empty words. One nation cannot be reduced to one unity to a correct observer: why should 1815 Germany be ageing Goethe rather than Uhland, Prussia or Bavaria, the spirit of the Reform and not catholicism? 1848 France is young democracy and also ultra-aristocracy; it is Victor Hugo but also Gautier; it means Renan thinking on *L'Avenir de la science* and also Montalembert ... There is something else, i.e. every man and even every group and every country creates a simplified image of other peoples, an image keeping only features which sometimes are essential to the original and sometimes are accidental. There is no such thing as Germany, but the Germany of Michelet, that of the philosophers, that of the French. The larger the group, the greater the danger of abstracting for whoever is trying to make an image precise; in fact, the image is so much the more caricatural, more schematic and more surprising"². Recommending the abandoning of research with the view of tracing "illusory general influences" in favour of a careful analysis of the manner in which mental images are drawn up and in which they persist in individuals and collectivities, the French comparatist accompanied his exposé with especially interesting and convincing studies, all of them dealing with the same subject. Recent books on the role of images in contemporary international communication are added.

² M. F. Guyard, *La littérature comparée*, PUF, 1965, chap. 8: *L'étranger tel qu'on le voit*, pp. 110–119. Claude Pichois and André Michel Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1967, largely and favourably speak about "images and national psychology". We find a more hesitating attitude in Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory*, Indiana University Press, 1973, pp. 64–65, who declares that he is not dealing with "literary sociology", i.e. a resuming of the common point of view in literary criticism. A close connection between literature and history is established by I. G. Neupokoeva in *Istoriya vseмирnoj literatury. Problemy sistemnogo aravnitel'no go analiza*, Moskva, 1976.

Considered to be a study which has "rehabilitated" this kind of research even for literary critics, Hugo Dyserick's article on Georges Bernanos has the merit of having stressed the fact that main aspects of the latter's novel, *Journal d'un curé de campagne*, remain obscure if the reader does not take into account Flandra's image as it is revealed in the dialogues.³ At least we should add to this brief review Peter Koerner's article on the image of Germany among French and English readers in the 18th century — then a happy changing of the point of view, from author to public — ending with some striking conclusions:

"Any national image is a complex composite of many literary and non-literary forces. It reflects, only indirectly, the social and intellectual situation of a nation, from its routines of daily life to art, myth, and poetry. In our test case of the image of Germany in the 18th century, for instance, we had to take into account not only specifically literary factors but also such diverse elements as Voltaire's stay in Potsdam, Michael Huber's obsession with teaching the German language to the *haut monde* of Paris, English import taxes, and even the quality of Westphalian hams ... The images which nations have of themselves must also be taken into consideration. Significant in this context is that a nation's self-image, and the images of that nation existing in the minds of those reared in other national traditions, usually not only differ but may even contradict each other ...

... The study of national images can give us insights into the development of European letters as a whole. In particular, national images could be used as one means for establishing an internal structure if we should attempt to depict the complex interaction of European literatures. Use of national images might enable us at last to move away from surveys which merely record parallel developments, and toward an approach which would stress the interrelation of various literatures. The ongoing debate within the International Comparative."⁴

There is no doubt that images make up a network through which both cultures and literatures, as part of the written culture, communicate. "Knowing that the English people responded to German poets through the sensibility of Mackenzie, Coleridge, Madame de Stael, we may easier understand the opinion, often met with in Anglo-American studies, according to which the subsequent German literature was essentially romantic."⁵ Then we ask why, down to the present day, the English public consider folklore as the most interesting part of our literature, knowing that it became acquainted with Romanian literature through the antologies of E. C. Grenville Murray and Henry Stanley, dealing with folk productions? And

³ Hugo Dyserinck, *Zum Problem der "Images" und "Mirages" und ihrer Untersuchung in Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, "Arcadia", 1966, pp. 107–120.

⁴ Peter Boerner, *National Images and Their Place in Literary Search: Germany as Seen by Eighteenth Century French and English Reading Audiences*, "Monatshefte", Madison, 67, 1975, pp. 358–370, with a very good bibliography.

⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 367.

passing on to another plane, the need of "suspense" cannot explain the amount of books, in large editions, about "Dracula's country", while a history of the Romanian resistance against the Ottoman pressure is still waited for? Evidently, all these questions cannot be answered only by reestimating propaganda means, as Wellek would suggest, but also by searching for other explanations leading to mental attitudes and images.

The reciprocal Romanian-British perception registered slow progress through the centuries and had no moment of great intensity followed by obscure periods, as it happened in the case of relations with Italy, for example. The accumulation of knowledge favoured the appearance of a reciprocal interest in the 19th century. Till then there was the period of "preliminaries", in which news was not grouped in a coherent system able to lead to the making up of a mental image. The partners of the dialogue rather gave the impression that old labellings offered sufficient satisfaction: on the one hand, the world of the "schismatics" or of the "descendants of Byzantium", who did most enjoy prestige in Western circles, and on the other hand, the world of those "estranged from the truth" as a result of having accepted the Reform. But strong sentimental shades of meaning appeared in the Romanian image, since the "British liberties", evoked at the end of the 17th century, appealed to people fighting for this independence. In fact, Romanians detached more quickly and more clearly from old images separating the "Latin West" from the "Greek East" than any other people in South-East Europe. From the end of the 17th century, when Romanian humanists began to be interested in the intellectual movement in Italy, France and even Great Britain, convinced as they were that intellectual centres moved from Byzantium towards the West (that a "translatio studii" ⁶ took place), the images of the peoples in that part of the continent began to be nourished with news, data taken from books, all of which were more authentic than traditional clichés.⁷ At the end of the 18th century, Romanian interest began to diversify, and there appeared the first British influences in literature, taken from the works of Pope, Addison or Chesterfield; the British could learn something about Romanians from the work of Dimitrie Cantemir, published in London, in 1734.⁸ The Romanian romantics and first of all Ion Heliade Rădulescu were more and more attracted by English poetry, especially owing to the impression of Byron's European prestige.

In the middle of the 19th century, a new phase of reciprocal perception started, especially under the impulse of the Romanians' struggle for national unity and independence which caught the atten-

⁶ For this see my article *Il tema della "translatio studii" negli storici romeni della fine del Seicento*, in "Revista storica italiana", 85, 1973, 3, pp. 507—513.

⁷ More detailed in my book *Romanian Humanists and European Culture*, chapter on *The Image of European Culture* (București, 1977).

⁸ See *Primele contacte literare anglo-române* ("First British-Romanian Literary Contacts") in my book *Explorări în istoria literaturii române* ("Explorations in the History of Romanian Literature") București, 1969, and the article *Gentlemanliness and Patriotism. Two Forms of Enlightened Moralism*, "Cahiers roumains d'études littéraires", 1976, 1, pp. 4—11.

tion of the British diplomacy and, gradually, of its press. The sympathy for the Romanian cause found its way even with British public opinion which proved its solidarity in a mass meeting held in Brighton on October 6, 1856. That is the period when direct translations from English into Romanian started to be made without French intermediaries, as with the first Romanian versions of Byron, Young and Shakespeare. In 1877, the heroism of the Romanian soldier in the independence war impressed the British public that wanted to get better acquainted with "the latin people on the Danube". In the inter-war period, while Romanians made visible progress in acquainting themselves with English literature, the British studied history more attentively, in well documented books published in England.

During the whole period of one century and a half, travellers more and more often crossed one another on their way; Romanians went to England in order to study there, like Petrace Poenaru, to make trade, like Zenovie Pop in 1826—1827, to see and compare, like Ion Codru Drăgușanu. Of special interest are the notes of the distinguished intellectual Alexandru Odobescu who arrived in London in 1852 and put up at the Sablonnière Hotel, Leicester Square. "The English nation, he wrote down, seemed to me full of nobleness and dignity, but lacking any sentiment which could bring union, lacking any 'glue' as Romanians say". In fact, when reading Romanian records, we may find out not only the way in which England has changed, but also the way in which the opinion of Romanian intellectuals has changed, first under the influence of French appreciations and of what they had learned in geography: people in the North are industrious, but calculating and cold, while people in the South are friendly and artistically gifted.

Research must go deep and must start from the records of all travellers; if Romanian records are analyzed in parallel with the British ones, then conclusions will explain not only the way in which knowledge about the "other" was gathered, but also the way in which resemblances and differences between them began to be identified, till the personality of the other has imposed its own individuality on its partner in the cultural dialogue. In the inter-war period progress made in these directions was notable; but characteristic features have only recently begun to be clearly revealed. Here is an example of four travellers in England: Mihai Ralea and Alexandru Rosetti in 1945—1946, Mircea Malița and Adrian Marino, after 1970.

Mihai Ralea carefully watches, especially social phenomena, in his *Nord-Sud* ("North-South", București, 1945), he observes the behaviour of the border guards and of the travellers in trains, contemplates the docks and sees the economic power of the empire in them. He also accepts certain characterizations, especially French, and then he believes that the English are taciturn and uninterested in philosophy. "In front of me, a girl seemed to have smiled. Five pairs of surprised and severe eyes looked at her. The faux pas is frowned upon. The girl cast her eyes down, ashamed, humiliated, repentant. No relapse can be hoped for up to London ... We are in the kingdom of silence." (p. 53) Such a thing may have happened at Dover; but it is not char-

acteristic and at any rate it could not be repeated in front of a traveller in 1978. Maybe Ralea wanted to suggest a certain smugness of a group of civil servants, remnants of an imperial education still preserved in medium-trained strata, as was noticed by Adrian Marino and others, as well. After a very quick run through London, he stayed for a longer time in Edinburgh, which enchanted him with its picturesque position, but which seemed sleepy on holidays. The English cuisine is concisely qualified as: "absurd".

Like professor Ralea, Alexandru Rosetti considers London the "secret town". Everything goes on in whispers, at great depths. The sad or bored façades hide unspoken secrets. The tourist must be content with vague allusions or scents leaking through doors ajar. But the initiate remain attached to London for ever (*Călătorii și portrete*, "Travels and Portraits", new edition, București, 1977, p. 106). We find here the reaction of the Romanicist, accustomed to the volubility of people in the South, but also that of the refined cultured man who is not deceived by appearances. At Oxford he discovers the soundness of education, which impressed all the travellers we are speaking about, as well as the clever and fruitful combination between tradition and innovation; the colleges seem to be Italian monasteries until you open the gate of the garden, "a veritable Schlaffenland".

Mircea Malița regards the monuments with the eye of the historian and redescovers in *Turnul Londrei* ("London Tower"), where scenes from Shakespeare's plays invade his memory, the machinery which propelled the evolution of the English state, the political conflicts, always "between two". One question still remains unanswered: "why were heads of philosophers also chopped off with the axe (*Zidul și iedera*, "The Wall and the Ivy", București, 1977, p. 314). An excellent analysis, the essay on the old university centres in Oxford and Cambridge, similar to each other to the author who contemplates them together (*Oxbridge*), introduces the reader to the vault from where British "silence" and efficiency springs up.

Being more systematic, both because he stayed for a longer period in England than his three predecessors and also because travelling is to him a kind of erudite reading, Adrian Marino embraces more things in his recent book *Prezențe românești și realitățile europene* ("Romanian Presences and the European Realities", București, 1978). The author also sub-titled his book "An Intellectual diary"; and the fact that both Ralea and Malița offered fragments of intellectual diary about England is quite significant. Adrian Marino saw more than the others and not through the train window; like Malița, he talked with specialists, asked for explanations, gave his own impressions and received answers. Like Malița, he is attracted by Dr. Samuel Johnson, a distinguished rationalist scholar. But Marino has his own technique; first he notices the place and only afterwards comes back to observe the smallest details. That's what happened at the *Victoria and Albert Museum*, for example. He first gives us a general image and then fragments examined through the magnifying glass, like the Flemish painters. This way, London is presented as the centre of

world culture, where a whole series of specific factors act, able to reveal the personality of the insular capital. Further more, the author gathers data in the streets, in bookshops, markets — he should have spent some time in a "pub", as well! — and thus he has direct contact with the life of the capital. An excellent chapter is the one in which the feeling of isolation experienced by any foreigner is described, just as Kayserling set forth the same idea in his writings, i.e. British civilization obliges the foreigner to self-definition. Mircea Malița noted in his turn: "The English make no effort to explain the organization of their institutions and even inwardly rejoice in their incomprehensibility". Adrian Marino goes further and describes the second phase, the way in which a foreigner integrates himself in the rhythm as soon as he understands and gets used to the whole mechanism: "Since they lead a solitary life, completely anonymous and uneventful, with no obstacle or any reason for discontent, this comfortable 'banality' seems really significant to me. To say 'I feel well' would be too little and very approximate. There is something in it; it means a true inner satisfaction, doubled by steady confirmation of expectations and memories, the inner joy of dozens of details of a huge and sound civilization".

Getting acquainted with London, one of the greatest cities in the world able to overwhelm the solitary traveller with its dimensions, means the discovering of an original civilization, increased by the impulses of live nucleuses: family, college, club, friendship. Adrian Marino observes the sportiveness, politeness, joy of life which, all together, govern relations between people and the respect for every member of the society.

The last chapter on England in this book relates certain significant events: a cavalcade at Windsor reveals complete "indifference and concentration. Riders were taking part in a veritable social rite and, undoubtedly were highly aware of it;" a hurried young girl, who had been helped by the author to jump over a fence in the underground, runs back to thank him; a police-girl in Piccadily Circus has the complex of her professional virility caused by shyness, conscious of her being sufragette and maidservant of the crown, in the discharge of her duties; "at the British Library I saw office workers singing in their offices, a sign of their high spirits and relaxation."

Naturally, the author brings to the foreground the system of education, the way of moulding people, about which Mihai Ralea also wrote, mentioning that "all English people are educated ... But just as the French, an exclusively artistic people, have not created any system of theoretical aesthetics, the English colleges have not succeeded in creating a pedagogical science" (p. 67). Mircea Malița did not let himself carried away by French "patterns" and pushed the analysis further, finding out the connection between the department — where the student is intellectually formed, and the college — where he is morally formed. "The opinion according to which this education of the will leads to indifference and coolness is false. The English think that pressure is higher in a pot covered with a lid" (p. 363). An old

text expressed the same idea (in *Paterikon*): a heated room very soon gets cool if the door is kept open.

We think we are not mistaken if we find, in the remarks of Mircea Malița and Adrian Marino, a step forward in discovering authenticity: the professor investigates the system of education, the critic analyses the way in which a "style" of civilization has appeared. The answers obtained reveal another individuality than that discovered by Odo-bescu or even by Mihai Ralea. And, to a great extent, this is due to the fact that all phenomena were analysed at leisure; and also to the fact that the eye did not look any more through lens offered by other cultures. It is the same thing revealed by Constantin Țoiu in his book of travels, by Stefan Augustin Doinaș in his article on *Londra mea* ("My London") as well as by the article in which Zoe Dumitrescu-Bușulenga discussed the meaning of the verb "to Coventry", both articles published in 1977. Even more important seems to be the fact that the new generation of travellers insists on the question which had not been considered of first importance by predecessors: the relationship between the "universality" British people aspire after and the one towards which the Romanian is directing his steps. Adrian Marino asks questions without hesitation when dealing with "critics and theoreticians of reading" in the West: "All of them speak on behalf of an abstract universality which is, in fact, only the expression of the tradition, climate and language of Western culture. And quite often even less: Anglo-Saxon criticism speaks in fact only on its own behalf. It 'reads' differently than the Francophone one, which it ignores, otherwise a mutual attitude, the recommended system of reading having value of circulation in only one area. Where is the real dialogue of cultures, readings, interpretations?"

That is the question. But this is the question any traveller should ask after having understood the system of mental images of his partner in the dialogue, and having done his best to correct the image of his partner in the imagination of his fellow countrymen, bringing the image closer to the authenticity as he had "cleared" it of the nuances taken over from the images set by others and of the dross of his own wishes and needs. The dialogue can visibly go forward as soon as the individuality of "the other" is made precise. It no longer depends only on translations, commentaries, assimilations, denials, but it comes out of a deep knowledge of the other. Then the dialogue can go on seriously. In a recent play about Michael the Brave, the unifier of the Romanian provinces in 1600, in which the worries and the destiny of the great hero are evoked, Mihnea Gheorghiu brings Hamlet on the scene. This is proof that at the moment when cultures approach, knowing and respecting each other, they retrieve major moments from the past, when they were unable to share their thoughts, across countries and seas.

ALEXANDRU DUȚU

Ecós catalanes en la cultura rumana

La historia de los contactos directos entre Rumanía y la Península Ibérica empieza bastante tarde, o sea hacia mediados del siglo pasado, con la generación romántica llamada "del 48", cuyos representantes han sido — por lo que se sabe hasta ahora — los primeros viajeros rumanos a España, o por lo menos los primeros en dejar testimonios escritos de tales viajes. Es, por ejemplo, el caso de Mihail Kogălniceanu, insigne personalidad política y cultural decimonónica, quien, desde septiembre de 1846 hasta finales de febrero de 1847, emprende un viaje por tierras de España, con motivo de las fiestas ocasionadas por las bodas de la reina y de su hermana, la infanta de Castilla. Fruto de este periplo ha sido el primer memorial rumano de viaje por España, titulado (con título francés, si bien el resto del texto está en rumano) *Notes sur l'Espagne* y publicado, por un inexplicable descuido de los filólogos, sólo en 1967¹, después de permanecer más de un siglo en manuscrito. No se puede deducir del amplio texto de Kogălniceanu si éste ha visitado también Cataluña, ya que sólo hace referencias directas a la Corte y a las más renombradas ciudades andaluzas. Así como tampoco es cierto que su amigo, el gran poeta Vasile Alecsandri (el cual, poco después, en 1853, emprendió un viaje desde Biarritz a Gibraltar y desde allí a Madrid y París, en compañía de un joven inglés encontrado por casualidad más allá de los Pirineos) la haya conocido, a no ser en alguna que otra breve escala barcelonesa del barco que les llevaba a África.²

En cambio, sí es indudable que V. A. Urechia — el cual, en 1855, como más tarde, en 1868, A. Vizanti, iba a realizar estudios universitarios en la capital española — conoció bien Barcelona, metrópoli catalana en la cual incluso llevó a cabo estudios históricos de innegable interés para las dos culturas — rumana y catalana —, así como resulta también de su artículo *Arhivulu de la Barcelona* ("El archivo de Barcelona"), publicado en la revista *"Informațiunile bucureștene"* de 1871.³

Algunos años más tarde, en 1877, en el diario *"Presa"*⁴, se publicaba, bajo el título general de "Epístolas del extranjero", la carta de

¹ Mihail Kogălniceanu, *Scrisori. Note de călătorie* ("Cartas. Notas de viaje"), București, 1967 (edición al cuidado del catedrático bucarestino Dan Simonescu).

² La intención de Alecsandri había sido la de escribir, según el modelo de su amigo Kogălniceanu, otro memorial de viaje "por la tierra de Cervantes y del Cid Campeador", pero lo único que consiguió fue redactar la primera parte, que comprende el relato de su viaje por Francia y Marruecos, y que se titula por eso *Călătorie în Africa* ("Viaje al África") (Véase *"România literară"*, Iași, I — 1855 —, págs. 8—10 16—23, 63—66). Sobre Kogălniceanu y Alecsandri viajeros por España, véase nuestro artículo del boletín *"Málaga"*, segundo trimestre de 1971, y *Viajeros rumanos por España e Hispanoamérica*, en *"Cuadernos Hispanoamericanos"*, núms. 322—323, 1977, págs. 183—197.

³ Año III, núm. 288, págs. 2—3.

⁴ Año X, núm. 92 3y 94, págs. 1—2.

un desconocido (que, personalmente, nos inclinamos a creer que pudiera ser, tal vez, el propio Vizanti ⁵), en la cual se da una muy viva y sugeridora descripción de la revolución de 1868 en Barcelona, revolución que el autor de la carta presencié directamente, como testigo ocular, asistiendo a la quema pública de los retratos y de las efigies de Isabel II en medio del entusiasmo popular.

Sin embargo, sólo el siglo veinte trae a Rumanía noticias efectivamente sustanciales y complejas sobre Cataluña y su cultura. El momento que polariza en torno suyo el interés máximo lo representa, como era de esperar, la apertura de la Exposición Universal de 1929, que visita, podríamos decir, la flor y nata de la intelectualidad rumana del tiempo. ⁶ Esta fue la fecha en la cual se publicó en Bucarest el relato de viaje por España de Romulus Cioflec *Cutreerînd Spania. Impresii de călătorie* ("Recorriendo España. Impresiones de viaje"), cuyo autor se refería, entre otras cosas, a las bellezas de Barcelona, considerada por él como "una ciudad europea moderna", en la cual, al cabo de dos horas escasas, se encontraba ya como en su propia casa, debido a la amabilidad y cordial sencillez de sus habitantes, muy parecidos, como semblante, a los rumanos.

Un año más tarde, sale a la luz otro relato de viaje por España firmado por el importante ensayista rumano Mihai Ralea: *Memorial. Note de drum din Spania* ("Memorial. Notas de viaje por España"). București, 1930 ⁷, en el cual abundan las referencias a Barcelona y, también, a Montserrat. La primera impresión que le despierta al autor la capital catalana es la de una ciudad puramente francesa, en la cual los Champs -Elysées serían las Ramblas y el arco Etoile, la Plaza de Cataluña. Los habitantes le resultan alegres, abiertos, diligentes y, enérgicos, totalmente opuestos a los castellanos, "severos, místicos, beatos, orgullosos y cerrados". El único desengaño se lo proporcionan las mujeres catalanas, menos guapas y elegantes de lo que se había imaginado él ... En cuanto a Montserrat, éste le inspira páginas de real belleza pictórica, como por ejemplo en el siguiente párrafo: "Desde arriba, toda la extensión es un océano sólido de piedra, con oleajes de cimas, sin manchas de verdura, sin aldeas y sin rebaños. Desolación rotunda de astro apagado, ambiente de abismo, de cripta, de noche y eternidad. Colgado a un lado del precipicio, derribado, a punto de deslizarse en las tinieblas de la sima, tapado por detrás por una angosto desfile de paredes espeluznantes, oprimido por todas partes por peñascos y picos que cubren el cielo, Montserrat, con sus ochocientos frailes, desprecia medir sus fuerzas con todo lo que no sea la propia eternidad."

⁵ George Uscătescu, en *Relacionse culturale hispano-rumanas*, Madrid, 1930, p. 55, señala una serie de artículos de Vizanti sobre la insurrección de Barcelona en el periódico "Românul" de agosto de 1868. Es lo que nos ha hecho pensar en la posible identidad entre el anónimo de la revista "Presa" y Vizanti, pero se trata de una mera hipótesis sin averiguar ...

⁶ Cf. las informaciones contenidas en el periódico *Dacia* de aquel año (véase más abajo)

⁷ Reproducido, junto con las notas de viaje por Egipto, Holanda e Inglaterra en el libro *Nord-Sud* ("Norte-Sur"), București, 1945, del mismo autor.

Sin embargo, los dos autores que han contribuido más que nadie — cada uno a su manera, desde luego, muy distinta — al conocimiento de Cataluña entre sus compatriotas rumanos de la primera mitad del siglo pasado han sido Mihai Tican y Nicolae Iorga. El primero, que añadió a su apellido, como un título de gloria, el sobrenombre de Rumano, recorrió medio mundo antes de establecerse, por unos cuantos años, en Barcelona⁸, donde publicó en español sus relatos inéditos de viajes por las selvas vírgenes y desempeñó una febril actividad periodística editando por su cuenta, entre 1929 y 1930, en la calle barcelonesa del Dr. Joaquín Pou 2, un semanario cultural hispano-rumano, "*Dacia*", cuyo lema era "la unión entre los pueblos latinos y la compenetración recíproca entre hermanos de raza", y en las páginas del cual destaca minuciosamente varios parecidos que se notan entre el pueblo rumano, su lengua y sus costumbres por una parte, y las de los catalanes, por otra parte.⁹ De vuelta ya a su país natal, Mihai Tican saca a luz, en los primeros años de la década del treinta, algunos libros dedicados a España, muy favorablemente acogidos por el gran público, en los cuales ofrece una gran riqueza y variedad de datos informativos sobre Cataluña en general y Barcelona en particular¹⁰. Por ejemplo, en el libro titulado *Peisagii iberice* ("Paisajes ibéricos"), București, 1930, se leen con mucho interés los capítulos consagrados a Barcelona, Mallorca, Valencia, Tibidabo¹¹ y las Ramblas; así como en *Spania* ("España") București, 1936 — el más importante entre los tomos que Tican dedicó a esta tierra, y que viene precedido, en su segunda edición¹², por un elogioso prólogo de don Miguel de Unamuno — se destacan las páginas dedicadas a Barcelona, Sitges, Tarragona, Valencia, Alicante y Elche.

El gran historiador Nicolae Iorga, después de publicar los apuntes sobre su primer viaje a España en el libro *Cîteva zile prin Spania* ("Algunos días por España"), București, 1927, en el cual sólo alude rápidamente a la Cataluña tanto ibérica como francesa, saca a la luz, poco después, un trabajo dedicado enteramente a Cataluña, que se titula *O mică țară latină: Catalonia și Expoziția din 1929. Note de drum și conferințe* ("Un pequeño país latino: Cataluña y la Exposición de 1929. Notas de viaje y conferencias"), București, 1930. Las notas de viaje empiezan, desde luego, con Barcelona y una detallada descrip-

⁸ Sobre el viaje de Tican por España, véase nuestro artículo del boletín "*Málaga*", tercer trimestre de 1971.

⁹ He aquí, a título informativo, algunos de los artículos publicados a este propósito en "*Dacia*": *La sardana y la sârba* (num. 5), en el cual se avanza la hipótesis de una posible "importación" de la sardana a Rumania por los primeros colonizadores de Trajano, procedentes de Cataluña, Valencia y Aragón: *Desde Cataluña a Rumania: barretinas o caciulas* (núm. 9), *La estela de Trajano* (num. 34) etc. Para detalle, véase nuestro artículo *Mihai Tican — un propagator al culturii românești în Spania* ("Mihai Tican — un propagador de la cultura rumana en España") publicado en ("România literară"), abril de 1978.

¹⁰ Uno de los más leídos libros de Tican ha sido *Nopti barceloneze* ("Noches barcelonesas"), București, 1937, dedicado al famoso "barrio chino" de la ciudad.

¹¹ Los capítulos referentes a Barcelona, Tibidabo y Valencia se han reeditado recientemente en M. Tican Rumano, *Peste mări și țări* ("A través de mares y países"), București, 1973.

¹² La primera edición, publicada sólo con algunos meses de anterioridad, el mismo, año llevaba el título ligeramente distinto de *Spania de azi* ("La España de hoy")

ción de la exposición universal, para continuar luego con Tarrasa, San Cugat, Tarragona, Vich y Ripoll. La impresión general sobre los habitantes de Cataluña — que siguen todavía conservando la amabilidad y la sonrisa que en otras partes hace mucho tiempo ya que están pasadas de moda, como observa Iorga no sin un dejo de amargura — es, otra vez, extremadamente favorable. La capital le impresiona por su gran ímpetu, “un ímpetu de noble ambición, de trabajo distinguido, con algo aristocrático y hasta poético en sí, de escrupuloso cumplimiento con sus deberes económicos y sociales ...”. Sobre Tarragona, Iorga escribe que lo que fija el carácter de la población es Roma, la cual lleva siglos viviendo allí: “Sobre la fabulosa oleada de piedras ciclópeas, transportadas y edificadas aquí por los poderosos brazos salvajes de los iberos, la ciudad de los Escipiones ha asentado metódicamente sus fuertes bloques grises, disciplinadamente cortados en formas iguales. Muchas de las casas, y hasta el propio museo de la Catedral, están formadas de esta inmortal herencia, que, descubierta u oculta, se encuentra por todas partes.” El último capítulo de esta primera parte se titula *Suſletul catalan* (“El alma catalana”) y comprende mayormente la transcripción de un fragmento significativo en este sentido acerca de la muerte del infante Ferrari de Mallorca tal como aparece ésta descrita en un artículo de su gran amigo y colaborador, el historiador catalán Rubio Lluch ¹³.

Las conferencias que integran la segunda parte del libro son dos y se refieren, la primera, a la literatura, y la segunda, al arte (arquitectura, escultura, pintura) de Cataluña. Al empezar su conferencia sobre la literatura, Iorga enfoca la cuestión de “si existe o no una nacionalidad catalana, distinta de la que forma la nacionalidad española”, declarando seguidamente que “por cierto que la nacionalidad catalana existe — sin que ello deba molestar a nadie — y por eso existe también una lengua y una cultura catalanas. Esto no puede ser puesto en tela de juicio por nadie”. A continuación, Iorga se refiere principalmente a los caracteres generales de la literatura catalana, en comparación, por ejemplo, con la provenzal, con la cual la catalana se asemeja hasta cierto punto, con la única diferencia — esencial, por lo demás — de que la provenzal no ha sido, como nota Iorga, “un instrumento de trabajo, un medio de lucha, un movimiento popular”, como la catalana, sino un mero fenómeno de moda. En lo que concierne al interés manifestado en Rumanía por la literatura y cultura catalanas, Iorga lo explica de la siguiente manera: “Incluso si no hay vínculos más estrechos entre Cataluña y nosotros, cuando les oímos hablar a los catalanes, y sobre todo cuando vemos su lengua escrita, la comunidad de raza y de espíritu salta a la vista. Nos interesa sobre todo la solidaridad de los pequeños pueblos latinos. Para nosotros, conscientes de nuestro tamaño reducido, resultan sumamente interesantes los esfuerzos de una literatura de escasas dimensiones como la catalana”.

¹³ *Contribució a la biografia de l'infant Ferrari de Mallorca*, en “*Estudis universitaris catalanas*”, vol. VIII, Barcelona 1917, págs. 89—90.



Además, en esta misma conferencia, se proporcionan interesantes noticias sobre otros rumanos que se han preocupado por este tema, como por ejemplo el catedrático de Cluj D. C. Marinescu, el cual — a instancias de Iorga — investiga los archivos de Barcelona (“los más interesantes y los menos conocidos del mundo”, como dice nuestro historiador), preparando una tesis sobre Alfonso de Aragón, que le valió el título de miembro correspondiente de la Academia catalana. O bien nos enteramos, siempre por la boca del mismo autor, de que V. A. Urechia — quien, como hemos dicho ya, también investigó los archivos barceloneses — tradujo asimismo al rumano, hace más de cien años, fragmentos de la obra de Ramón Muntanyer.

Por lo demás, Iorga mismo ha traducido del catalán al rumano varias páginas líricas, parte de las cuales las publicó al final del libro citado, como apéndice, bajo el título de “Muestras de poesía catalana”, divididas en tres secciones, a saber: a) Populares (como, por ejemplo, *Margarita de Castell Tersol* o *Estrella guiadora* — y es de subrayar que Iorga consideraba la literatura catalana popular“ de una sencillez y de un dramatismo infantil y cautivador”, muy parecida, bajo este aspecto a la literatura popular rumana); b) Medievales: Jordi de San Jordi, del cual traduce el famoso poema *Desert d'amics*¹⁴; c) Modernas, incluyendo en esta última sección, la más extensa de todas, versos de T. Llorente Massi Morera i Galicia, Miguel Costa i Llobera, Manuel Milá i Fontanals, Joan Maragall y otros. Todos estos autores, junto a otros como Joan Alcover i Maspores, Buenaventura Gassol, Ausias March, Joaquin Ruirra Onis y José María de Sagarra i de Castellarnau aparecen publicados el mismo año, siempre en la traducción de Iorga, en varios números de la revista bucarestina “*Cuget clar*”¹⁵.

Y Iorga no es el único traductor y comentarista de la literatura catalana en Rumanía en aquella época. Por ejemplo, en 1926, en la revista “*Adevărul literar și artistic*”, núm. 307, pág. 3, un tal Al. N. Biaz traduce del catalán unas páginas de Carlos Soldevila Zubiburu. Cuatro años antes, un desconocido, que firma solamente con la letra V., publicaba un ensayo sobre “La poesía catalana” en la sección de “Libros, ideas y hombres” de la revista “*Flacăra*” (año VII, págs. 498—499). Aún antes, en 1915, el gran romanista Ramiro Ortiz escribía en “*Convorbiri literare*” (București, XLIX, págs. 901—915) un acertado estudio sobre “Un místico catalán: Joan Maragall”.

Pero quien ha hecho más que todos, quizás, en aquel tiempo, para la difusión de los valores culturales catalanes entre los lectores rumanos ha sido el hispanista Alexandru Popescu-Telega, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua. Telega es el au-

¹⁴ Reproducimos, a título informativo, el comienzo de la traducción dada por Iorga a este poema: “Străin de-amici, de-avere și de domn, / În loc străin și în străină țară, / De-orice noroc lipsit, trăind așa, ca-n somn / S-au dus voință, gând de-odinioară: / În tot eu sint supus la soartea mea amară, / Nu-i nimeni ca de mine s-aibă milă, / Ci sint păzit, închis, încâtușat în fiară; / Așa voi ursita ce mă-mpilă. / Dar grijă n-am, căci datoria iarăși / Mi-o am făcut cu acei buni care cu sint tovarăș.”

¹⁵ Págs. 169, 188, 193, 237, 336, 351, 353, 368, 420—424, 454, 467—468 (año III) según la bibliografía *Echos ibériques et ibero-américains en Roumanie*, București, 1959 (bajo la dirección de Tudor Vianu).

tor de la primera traducción del catalán al rumano de una obra íntegra, a saber *Loores*, por Juan Maragall, que se publicó en Bucarest, en 1922, en la colección de literatura universal cuidada por V. Pârvan con el título de *Laude*¹⁶, prologado por Juan Esterlich. Otras traducciones hechas por Al. Popescu Telega de la obra de Maragall, así como de la de otros autores catalanes, se han publicado en la revista "*Năzuința*" de Craiova, cuyo director era el propio Popescu-Telega. Por ejemplo, en el número 4—5 de 1926 se publica la traducción de la *Noche de amor* del volumen *El pueblo gris* de Santiago Rusiñol, con una nota biobibliográfica introductiva sobre el autor.¹⁷ Esta nota aparece ampliada luego hasta cobrar las dimensiones de un micro-estudio en la recopilación de artículos *Lecturi romanice. Studii din literaturile neolatine* ("Lecturas románicas. Estudios sobre las literaturas neolatinas"), București, 1930, desarrollando, entre otras ideas, un interesante paralelo entre *Pueblo gris* de Rusiñol y *Viaggio di un povero letterato* de Alfredo Panzini. En el número 2/1929 de la misma revista se publica una traducción del *Cántico espiritual* de J. Maragall, también acompañada por una breve presentación de la vida y obra del autor. Por último Popescu-Telega se dedica también a reseñar, en las páginas de su revista, obras no sólo de la literatura española, sino también catalana, como por ejemplo la reseña que consagra, en el número 4—5 de 1924 de "*Năzuința*" a la *Antología de poetas catalans moderns*, de Alexandre Plana, publicada por la Societat Catalan d'Ediciones de Barcelona. Al final de su reseña, Popescu-Telega reproduce en catalán, a título de prueba, la poesía de Alomar *Les cabelleres*, especificando que sus versos „no necesitan traducción alguna: el catalán es tan fácil y tan parecido a nuestro idioma (i. e. al rumano) que el delegado catalán Puig i Cadafalch, en el banquete de clausura del congreso de bizantinología de Bucarest pudo entenderse con los comensales hablando, él, su propio idioma, y los nuestro, el rumano“.

* * *

Hoy en día, estas tímidas pero valiosas tradiciones del período de entreguerras en cuanto a la difusión de la cultura catalana en Rumanía continúan, debido a nuevas contribuciones, de las cuales señalaremos, a título puramente informativo, sólo algunos nombres recientes.

Los memoriales de viaje continúan, por ejemplo, con el libro del crítico teatral Valentin Silvestru *O mie de ore în Spania* ("Mil horas en España"), București, 1972, que comprende páginas entusiastas y al mismo tiempo documentadas sobre Barcelona, Valencia, Benicassim, Tarragona. En Barcelona, V. Silvestru se deja encantar por la arquitectura de Gaudí, por los grandes teatros de la capital catalana, por el Barrio Gótico, las Ramblas, el Museo Picasso y el estadio "Monumental". En cuanto a los habitantes de la ciudad y al ambiente do-

¹⁶ Una reseña de esta traducción así como de *El amor de los amores* hecha por el mismo Telega, se publicó en "*Convorbiri literare*", București, 1922, págs. 946—947.

¹⁷ Por primera vez, la traducción de este texto está hecha por Telega del español y publicada en "*Idăea europeană*" II (1920), núm. 42, p. 1—3.

minante, V. Silvestru compara sus propias impresiones con las de Ralea, de hace casi medio siglo, y las encuentra totalmente distintas ...

Más o menos los mismos aspectos de la realidad catalana actual están descritos en el libro del crítico e historiador literario Adrian Marino, *!Olé, España!*, București, 1974, que es en realidad, más que un mero memorial turístico, un amplio y refinado ensayo sobre la cultura y el espíritu de un pueblo hermano reflejado en su paisaje, sus habitantes, su arquitectura y sus costumbres. Una de las cosas que más le encantan a Adrian Marino en la metrópoli catalana parece ser el Barrio Gótico, sobre el cual su pluma impenitente de letrado escribe: „En el Barrio Gótico, uno se interna efectivamente *en* la historia y *por* la historia. No sé si todos los lectores son capaces de percibir debidamente esta voluptuosidad de la continuidad, de la recuperación y de la reintegración inmediatas, espontáneas, en un decorado de remota tradición. De noche, la Plaza del Rey parece un verdadero escenario. Se podría interpretar allí, perfectamente, alguna obra de Shakespeare o Marlowe. En un barrio “histórico” de esta clase, la ficción se convierte en realidad y la realidad en ficción. Uno realiza lo real y desrealiza la visión de lo ideal. Desde luego, los pastores españoles no tienen nada que ver en estos sitios civiles y venerables. “Primitivo” e “histórico”, he aquí dos nociones que se excluyen en la esfera de la arquitectura milenariamente ciudadana”. Adrian Marino recompone, en sus detalles más significativos, el “fenómeno” Gaudí — por el cual, en su opinión, “España logra repentinamente metamorfosearse, trascenderse”, llegando a “rupturas más que geográficas: directamente estilísticas, incluso ontológicas” — y describe, con mano de maestro, el hormigueo de las Ramblas, el abigarrado mercado de San José o el arte siempre sorprendente de Picasso. Un lugar aparte, en su libro, lo ocupa el relato de su entrevista con la pintora Florita Macedonski, sobrina del gran poeta rumano del mismo nombre, establecida hoy día en Tarragona.

Otro libro reciente que merece la pena recordarse aquí, sin ser, propiamente, ni un relato de viaje, ni un escrito turístico, es la novela de Radu Tudoran, *Acea fată frumoasă* (“Aquella chica guapa”), București, 1975, cuya originalidad reside en la manera inédita de entremezclar la realidad y la ficción: la realidad de un itinerario minuciosamente trazado por el autor en base a sus propios apuntes de un viaje realizado en 1973 por varios países europeos, entre los cuales el lugar central lo ocupa España, y la ficción de una fantástica historia de amor y muerte que se desarrolla en este ambiente de llano “realismo documental”. Dentro del paisaje español descrito por Radu Tudoran y permanentemente reinterpretado a través del filtro de la sensibilidad personal del autor-protagonista, Cataluña ocupa un lugar realmente privilegiado, y las páginas que el novelista dedica a esta tierra y a sus tesoros de arte cuentan, indudablemente, entre las más fascinantes del libro. Recordemos, a simple título de curiosidad, las consideraciones del autor sobre la Sagrada Familia — uno de los más vibrantes elogios que se hayan aducido jamás a este monumento único a su manera — o la imagen de Montserrat, en la visión personal del novelista citado: “A la izquierda de la carretera, donde me había

parado, sin poder creer y sin lograr entender, se alzaba una montaña de plañideras. Una montaña entera, reclinada sobre un costado, y que plañía. Toda la montaña estaba hecha sólo de mujeres encogidas por el dolor, colocadas una detrás de otra, de cara al septentrión, en una comitiva de entierro, y todas lloraban, con los rostros entre las manos. No pensé ni un solo momento, como se podría creer a primera vista, que aquella forma se debía a las intemperies, a la nieve, al frío, al viento, a la lluvia, sino que no dudé un punto de que la piedra estaba corroída por un dolor prolongado y continuo, desde la propia creación del mundo. Y las mujeres de manto pardo, áspero, como de penitencia, no lloraban sólo a los muertos de España, sino a los de la humanidad entera, e incluso a los de otros mundos, desconocidos."

En 1976, Petre Lascu publicó, siempre en Bucarest, *Spania* ("España"), titulada *Notas de viaje*, en realidad una clase de guía de todas las regiones y costumbres más típicas de España. No falta, desde luego, un capítulo sobre Barcelona (*Barcelona-mon amour ...*), con referencias a la historia, al arte, la mentalidad, el aspecto urbanístico actual y la gastronomía de la capital catalana, así como dos capítulos, dedicados en forma de "Retratos" a dos famosos hijos de Cataluña, Salvador Dalí y Joan Miró.

Recordemos también, para terminar, las sobrias páginas que dedica Iorgu Iordan, en sus recientes *Memorii* ("Memorias"), București, 1977, (vol. II), a Barcelona y a Montserrat, descubiertas por él por primera vez en 1928, con motivo de su primer viaje de estudios a España.

En cuanto a las traducciones de autores catalanes al rumano, el acontecimiento más notable lo constituye la publicación, por Dumitru Trancă, de un tomo selecto de las poesías de Salvador Espriu (*Poezii*, București, 1974); Espriu había sido presentado por primera vez a los lectores rumanos en 1970 en la revista "*Ramuri*" (Craiova, el número de 15 de julio) por el mismo traductor. Asimismo, es importante subrayar la aparición de unos jóvenes hispanistas o romanistas que se dedicaron en los últimos años a realizar valiosas traducciones rumanas de líricos catalanes consagrados, como Marian Papahagi, el cual tradujo en la revista "*Echinox*" (Cluj, año IV, núm. 2 — febrero de 1972) versos de G. Ferrater, Carles Riba, Pere Quart, Josep Carner, Salvador Espriu y otros, o bien Victor Ivanovici, que tradujo, en colaboración con Marcelino Perrelló, poemas de Salvador Espriu en la misma revista de Cluj "*Exchinox*" (año V, núm. 9 — septiembre de 1973), y realizó un montaje de versos pertenecientes a la "nova canó catalana" (autores de los textos: Raimon, Lluís Llach, Joan Manuel Serrat, Ovidi Montllor) en la revista bucarestina de literatura universal "*Secolul 20*" (núm. 1/1976). Merece destacarse, a propósito de estas últimas traducciones, el interesante prólogo que firma Victor Ivanovici sobre "La resurrección catalana" de nuestros tiempos.

No podemos terminar esta breve mención de la últimas "presencias culturales catalanas" en Rumanía sin recordar las brillantes versiones rumanas de Salvador Espriu, J. V. Foix, Joan Vinyoli, Gabriel Ferrater y Ramon Garriga realizadas por el poeta Darie

Novăceanu y publicadas, junto con una importante entrevista suya con Josep M. Castellet en la revista "*România literară*" (núm. 40 de 1974, págs. 28 — 29); dicha entrevista titulada "La literatura catalana contemporánea" plantea con particular agudeza las etapas más importantes de la formación de la "catalanidad" literaria, contribuyendo notablemente a la comprensión más matizada y a la vez exacta de ese concepto por el público rumano, deseoso de penetrar aún más hondamente en el espíritu de esta gran cultura hermana de más allá de los Pirineos.

DOMNIȚA DUMITRESCU

Valery Larbaud a été en son temps l'écrivain le plus ouvert aux littératures du monde entier et en particulier aux littératures méconnues ou marginales. Tout devait le conduire un jour à s'intéresser à la Roumanie et d'abord sa fidélité aux nations latines. En effet, s'il se présente, à ses débuts, à André Gide, ou à K. Boes, comme un « spécialiste » des littératures anglo-saxonnes, le jeune étudiant de Montpellier manifeste, dans ses lettres à Marcel Ray¹, qui sont le meilleur témoignage sur ses années de formation, une allégeance marquée aux littératures néo-latines. C'est le moment de sa tentation luso-brésilienne, que va relayer bientôt une vocation hispanique qui ne se démentira pas². Ces sympathies littéraires vont se systématiser en une vision historico-morale, celle de l'Empire latin, qu'exaltera le jeune héros de *Fermina Marquez*³. Œcuménisme politique du « monde civilisé » face à « la barbarie de l'Univers », « partout où sonne la parole romane nous sommes sur le territoire de l'Empire » que Barnabooth chantait dans le cycle d'Europe : « O mon Welschland béni Romania solaire »⁴.

Ce n'est pourtant qu'assez tardivement que se concrétisera l'ouverture de Larbaud au « domaine roumain ». En octobre 1929, Emmanuel Schachmann, nommé depuis peu à la Légation de Roumanie à Paris — et en réponse, semble-t-il, à une lettre de Larbaud lui-même — lui demande un rendez-vous. Cet attaché de presse⁵ veut faire mieux connaître son pays « à l'éminent écrivain de la famille latine que vous êtes » et lui donner l'envie de faire un voyage en Roumanie « où vos nombreux disciples et amis seraient heureux de vous accueillir ». Il lui envoie en même temps tout un lot d'œuvres représentatives de la littérature roumaine : Alecsandri, Brătescu-Voinești, Coșbuc, Eminescu, Odobescu, et une collection des *Clasicii români comentati* (historiens et chroniqueurs, œuvres de Caragiale, Zamfirescu, etc.)⁶.

Le 31 janvier 1930, le *Bulletin Franco-Roumain*, qui paraît à Paris depuis un an et que dirige Vintilă Russu Șirianu, publie un texte de Larbaud « Comment on apprend le roumain » (pp. 27—28). Il s'agit manifestement d'un fragment de lettre adressée très probablement à Schachmann. Il semble que ce ne soit pas la première

¹ La correspondance avec Ray, éditée par Mme Liou, redoit paraître bientôt chez Gallimard. La plupart des documents cités ici figurent au *Centre V. Larbaud* de Vichy que nous remercions pour sa traditionnelle obligeance.

² Sur ces questions, voir notre communication au Colloque Larbaud, de Vichy, en 1977, (à paraître) « V. Larbaud et le monde luso-brésilien. Marches et centre chez Larbaud. »

³ Voir *Fermina Marquez*, in *Œuvres*, edit. Pléiade, p. 354 et sq.

⁴ Voir A. O. Barnabooth, *Pécésies*, *op. cit.*, p. 73.

⁵ Il est le frère du grand acteur Jean Yannel de la Comédie Française.

⁶ Les œuvres sont groupés, à la Bibliothèque Larbaud de Vichy dans une section particulière, réservée à la Roumanie.

allusion à Larbaud dans cette revue, mais les premiers numéros du *Bulletin* manquent à la Bibliothèque Nationale de Paris. Il nous paraît intéressant de faire mieux connaître ce texte « retrouvé » :

COMMENT ON APPREND LE ROUMAIN

par Valery Larbaud

Nous relatons à nos lecteurs — avec joie et fierté — que M. Valery Larbaud, dont les œuvres littéraires et l'immense travail intellectuel (car il s'agit de celui qui nous donna de merveilleuses traductions et de riches pages critiques) jouissent auprès du public roumain d'une vive admiration, apprend le roumain. Par la généreuse indiscretion de l'un de nos très distingués compatriotes et confrères (lequel nous interdit de prononcer son nom) nous sommes à même de donner ici le fragment d'une nouvelle lettre de M. Valery Larbaud, où l'éminent écrivain fait part de quelques très intéressants détails sur ses progrès en roumain. Ce sont — faut-il encore le dire — des pages infiniment précieuses pour nous.

« Je vous aurais parlé longuement de mes premiers efforts pour lire le roumain ; car les livres que je dois à votre grande obligeance sont toujours à portée de ma main, malgré mes travaux et ma correspondance en retard.

La prononciation ayant encore bien des mystères pour moi (l'accent tonique, les voyelles *ă, â, î* ...), c'est surtout à ma mémoire visuelle que je me fie ; de telle sorte que je saurais écrire avant de savoir parler. Je commence tout juste à distinguer la catégorie grammaticale des mots et à connaître la déclinaison. Je saisis peu à peu les lois de la déformation morphologique dans les mots d'origine latine, dont je devine parfois le sens, — et je remarque çà et là de curieuses rencontres avec l'italien, le catalan, le portugais ; mais les mots d'origine non latine m'embarrasseront longtemps encore.

Enfin, j'arrive à déchiffrer assez vite une page de prose non littéraire, comme celles de la *Notiță despre viața lui Eminescu*. Mais s'il s'agit de prose littéraire et de poésie, c'est pour moi un véritable jeu de patience !

J'ai remarqué que ce sont les nouvelles du recueil de Ioan Al. Brătescu-Voinești qui présentent le moins de difficultés pour le débutant que je suis. Et c'est à elles que j'ai décidé de confier le soin de me préparer à lire Alecsandri, Coșbuc et Eminescu.

Tout cela est très intéressant, et mon seul regret est de n'y pouvoir consacrer que fort peu de temps, — jamais plus d'une demi-heure, et non pas tous les jours. Mais en persévérant, et c'est bien ce que je compte faire, même en voyage, je ne désespère pas d'arriver à lire vos auteurs. »

Le philologue — ou plutôt l'amateur de langues — ne manquera pas de se référer à la passionnante « exploration » du portugais que constitue le *Divertissement philologique*, même si cet extrait d'une lettre n'a pas la même portée ¹. Du moins témoigne-t-il, chez l'homme mûr, du vœu qui habitait le jeune Larbaud et qui est celui-là même de Barnabooth.

¹ Pour une étude du *Divertissement Philologique*, voir notre communication au Colloque Larbaud, 1977.

« Oh ! tout apprendre, Oh ! tout savoir, toutes les langues ! Avoir lu tous les livres et tous les commentaires ! »¹

Le directeur du *Bulletin*, Șirianu, lui écrit le 4 décembre 1930 pour le remercier de ses « marques de délicate attention » et solliciter « ses hautes lumières » pour l'organisation de sa revue ; il « ose parler d'un concours très précieux si le courage ne vous fait pas défaut », il lui demande une heure d'entretien et lui envoie, avec le dernier numéro de sa revue, une étude du professeur I. Petrovici à qui il a « transmis le message de Larbaud ». Il s'agit, dédié par l'auteur, et daté de septembre 1930, de *Studii istorico filosofice*. Nous ignorons, malheureusement, la teneur de ce message de Larbaud. Quant au *Bulletin*, il ne passera pas le cap de l'année. Mais la fidélité de Larbaud à la Roumanie et à sa littérature ne se démentira pas. Trois lettres de Ion Pillat en font foi.

La première, datée de Bucarest (III), 9, strada Pia Brătianu, 9 février 1933, est la plus longue. « Monsieur — Je viens de recevoir par l'entremise de la *Cartea Românească*, votre lettre si bienveillante. Elle m'a d'autant plus touché qu'elle venait de l'auteur de tant de parfaites traductions. J'avais appris par un de mes compatriotes que vous vous intéressez à la langue roumaine et à sa poésie. A plusieurs reprises, lors de mes courts séjours à Paris, depuis plusieurs années, j'ai essayé de vous joindre, sans y parvenir cependant. Des amis communs — Benjamin Crémieux, Silvia Beach, Adrienne Monnier, Fargue — me permettaient de fixer sur la carte vos traces fugitives. Je me consolais en vous retrouvant chez moi à mon retour dans *Commerce* ou bien dans les beaux ouvrages dont se pare ma bibliothèque. Je suis un de vos lecteurs d'avant la guerre. Comme je pars à la fin du mois pour Bruxelles, où je représenterais l'Association Roumaine pour la SDN à la réunion annuelle des Associations, et comme, de là, je passerai par Paris, je tâcherai, si la chose ne vous importune pas, de vous voir, car je voudrais tant vous intéresser à mon pays et éventuellement à un voyage en Roumanie, où tant d'admirateurs et d'amis vous attendent depuis de longues années. Les écrivains roumains seront très heureux de fêter leur illustre collègue. Je vous prie, d'agréer, Monsieur, avec l'admiration d'un ancien lecteur, l'assurance de mes sentiments très dévoués. » Ion Pillat, vice-président de la Société des Gens de Lettres de Roumanie, député.

On notera que, tant dans le cas de Schachmann que dans celui de Pillat, c'est Larbaud, semble-t-il, qui a pris les devants et fait les premiers pas.

Comment Larbaud a-t-il connu ces deux personnalités ? On aimerait le savoir.² Rappelons que Pillat avait traduit en 1932 l'*Anabase* de Saint-John Perse et que Larbaud, en 1926, avait préfacé la traduction russe du grand poème de son ami Léger, qui pourrait bien être ici, avec le milieu d'Adrienne Monnier, l'intercesseur³.

¹ *Poésies*, *op. cit.*, p. 70.

² Ce rapide aperçu sur Larbaud et la Roumanie pourrait-il être l'occasion de retrouver les lettres de Larbaud à ses correspondants roumains ?

³ Peut-être aussi faudrait-il faire sa part à un autre ami très lié à la Roumanie, Paul Morand.

Le vendredi, 16 février 1934, Pillat lui envoie un pneumatique de l'hôtel d'Alegrac, 2 rue Monsigny, Paris 2^e: « Cher Maître, arrivé hier pour seulement quelques jours à Paris, je m'autorise de votre si cordial accueil d'il y a un an — lors de mon dernier passage en France — pour vous prier de bien vouloir m'indiquer une heure où je pourrai vous voir sans trop vous déranger et vous remettre les quelques livres roumains que je vous avais promis. Recevez, cher Maître, l'expression de mes sentiments d'admiration et de dévouement. »

Le détail de cette seconde entrevue a été consigné par Larbaud dans son *Journal inédit* et nous le reproduisons ici pour la commodité du lecteur ¹.

« Vers 6 1/2 p.m. visite de M. Ion Pillat qui m'a apporté le premier tome des œuvres de Mihai Eminescu: *Poezii* et les deux volumes de l'*Antologia Poezilor de Azi*, qu'il a composée avec Perpessicius. Il m'a parlé de ses travaux, de son effort (non isolé) pour rendre le roumain capable d'un style soutenu en même temps qu'intellectuel. Jusqu'au XIX^e siècle la langue était exclusivement rustique; à présent les jeunes sont disciples de Rimbaud et des Symbolistes et accueillent des influences françaises et allemandes contemporaines d'avant-garde. Il y a trop d'écart entre les matériaux et les formes désirées. Il dit: « Nous sommes comme les Français à la Renaissance, comme la Pléiade (la revue qu'il m'a annoncée a pour titre: *Pléiade*, en roumain): c'est une tâche analogue que nous avons à accomplir. » Je lui ai parlé de l'efficacité des traductions classiques, et de l'*Hommage à Virgile* que j'ai reçu de Bucarest en décembre dernier. Il m'a lu une poésie de Mihai Eminescu. M'a raconté sa conversation avec un Capitaine de Vaisseau catalan, en Espagne; se comprenant assez facilement, chacun parlant dans sa langue. Il est toujours mêlé à la politique et on lui avait parlé dernièrement de la Vice-présidence de la Chambre. Leur vie politique doit comporter plus de loisirs que celle de nos députés, sénateurs et ministres, une moins exclusive spécialisation. »

Le mercredi 6 février 1935, de l'Hôtel Vendôme, nouvelle lettre de Pillat: « Cher Maître, à Paris jusqu'à samedi, bien que très pris, je ne veux pas quitter Lutèce sans vous voir, ne fût-ce que pour quelques instants. Je voudrais vous entretenir de ce voyage de Roumanie où vous avez tant d'admirateurs et d'amis dont l'impatience augmente chaque année à vous attendre. A bientôt j'espère. Votre tout dévoué ».

Un mois plus tard, il lui envoie un exemplaire de *Scutul Minervii*, avec la dédicace suivante: « Lui Valery Larbaud care, iubit de Minerva, hrănit de Muze, a răpit sufletul Europei fermecate prinos de admirație ».

Ion PILLAT

Paris 8 Martie 1935

¹ Œuvres complètes de V. Larbaud. Tome dixième. *Journal inédit*, t. 2, NRF, pp. 143 — 144. Rappelons à ce propos que ce *Journal inédit* ne reproduit pas la totalité du manuscrit. Bien des passages, concernant en particulier les littératures « marginales », n'ont pas été reproduites. Nous l'avons vérifié pour le Portugal et le Brésil. Il faudrait le faire pour la Roumanie: visites, lectures, etc.

Ce sera le dernier contact de Larbaud avec la Roumanie. Quelques mois plus tard il sera terrassé par la maladie qui clouera dans un fauteuil celui qui fut l'écrivain voyageur le plus ouvert aux spécificités nationales et au cosmopolitisme de la culture, à la tradition latine¹ et aux audaces de l'avant-garde². Le voyage en Roumanie de cet écrivain sensible à « la douceur de l'Europe » ne se fera pas, pas plus que le voyage, tant rêvé, aux Amériques, de l'auteur de *Barnabooth*. La médiation, fondamentale chez lui, de la présence physique et charnelle, du contact avec le pays et ses habitants, lui était nécessaire pour mieux connaître la langue et la littérature d'un pays, ses grands classiques et l'extrême pointe de l'avant-garde qu'il n'a pas soupçonné, lui, introducteur en France de tant d'écrivains de la modernité internationale. Il en fut, de la Roumanie, comme du Portugal et du Brésil, pays dont la marginalité (et la latinité) devaient retenir la sympathie et l'intérêt de la maturité de l'écrivain, mais que le sort et la maladie devaient réduire à un rendez-vous manqué.

N'est-il pas émouvant et significatif, cependant, que l'écrivain de la latinité se soit, à la fin de sa vie active, comme par pressentiment, à la fois circonscrit et étendu aux deux marches extrêmes, occidentales et orientales, de cette latinité qui hantait le jeune Léniot et que, chez ce poète de la nostalgie, ces deux marches marginales et trop souvent marginalisées, soient restées des figures du regret et du désir, de l'inachèvement, réunissant ainsi, de façon métaphorique, la terre du *dor* et celle de la *saudade*?

PIERRE RIVAS

(Département de français
de l'Université de Paris X—Nanterre)

¹ « La tradition latine » commande une esthétique spécifique dont il nous paraît intéressant de signaler au moins un aspect : la publication au Portugal d'une « Revue Internationale », *O Séceto Neo-Latino*, « florilège de sonnets inédits en langue latine », sous la direction de Julio Brandao et de Alvaro de Castellcões, en 1920—1921. La Roumanie y est représentée par des *Sonnets* de Hélène Văcăresco et N. Iorga.

² Parmi les correspondants roumains de Larbaud, on trouve à Vichy trois lettres de Tristan Tzara, datées de mai-juin 1924. Elles ont trait à la représentation du *Mcuchcir de Nuages* (Tzara avait soumis le manuscrit de sa pièce à Larbaud). On trouve encore une carte d'Hélène Văcăresco en remerciement pour l'envoi d'*Allen*. Et deux cartes de visite de E. Schachmann, l'une, datée du 28 novembre 1935, présentant ses condoléances pour la mort de Mme Larbaud (il n'appartient plus à la Légation), l'autre, du 12.1. 1939, sollicitant un rendez-vous.

*How the Romanian Has Read American Literature*¹

The assimilation of American literature by the Romanians has been much more than a simple amalgamizing of Romanian and American color, although such amalgamation took place in the Romanian versions of *Uncle Tom's Cabin* and, later, in the first translations of Bret Harte.

More significantly, there has been an interplay of the Romanian and American spirit, subtle within the translation and more overt in Romanian critical commentary. To trace it, it is necessary to turn to the definitions of the Romanian *suflet* by Nicolae Iorga², to the Mioritic theory of Lucian Blaga³, and to similar statements by a range of Romanian writers and critics from Demosthenes Botez and A. E. Baconsky to Mircea Eliade and Constantin Ciopraga⁴ — and to identify in sum those elements which are distinctive in the Romanian *suflet*. In brief they are:

A. A special feeling for Nature and the elemental — with a special perspective of Nature. It is an identification with Nature, what Demostene Botez has described as an "inseparable symbiosis" with Nature participating in "Man's frame of mind and feeling."

B. A complex multi-planed vision that is aware of the timeless as well as the immediate world of the senses; a vision that accepts death as well as life. It is a perception of the fantastic or the absurd or the ironic within the commonplace. The Romanian is not only visionary but sensuous and pragmatic.

C. A talent for innovative literary forms to communicate this multi-planed vision — especially non-representational and geometric forms. Consequently, there has also been an appreciation for non-realist forms in other literatures.

These perspectives the Romanian has brought to his reading of American literature.

Most of the evidence is subtle, because there was little such explicit commentary on American literature before World War I, even before 1930, and what little there was, generally echoed West European criticism. In fact, West European evaluations dominated Romanian criticism of American literature until only recently, and are still operative. But though the evidence is subtle, it emerges in patterns that are observable and unmistakable.

Such patterns may be found in the Romanian preference for particular writers, and from those writers, for particular works. Although these had been previously screened by West European translators and critics and represented West European tastes, a vogue in the West did not guarantee acceptance in Romania. Many an American work that was popular in the West did not take root in Romanian soil. Among those that did first awaken a Romanian response, however, were Cooper's *Leatherstocking Tales*, set within the deep forests of

the yet unsettled western segment of New York State; Harte's tales of frontier people amid the high, snowy Sierra Nevadas; London's stories of primitive characters in natural settings; Stowe's account of "life among the lowly," Longfellow's poems with their "German mysticism," simple folk, and natural settings; Emerson's Transcendentalist essays and poems; Whitman's Transcendentalist verse with overtones from Oriental mysticism; and Hearn's more overt involvement with that same mysticism.

More recently, the one Whitman poem which Pillat chose for translation (1930) was "I Believe a Blade of Grass" and the one Frost poem was "A Tuft of Flowers." Of the three Dickinson poems selected for translation by Iorga (1930) two have the Romanian preoccupation with Death — "This Quiet Dust was Gentlemen and Ladies" and "Ample Make This Bed" — and the other, "The Murmur of a Bee," has Transcendentalist overtones. Wilder's *Our Town* — with its haunting sense of the Timeless, its meld of Life and Death, and its final graveyard scenes where the dead blend with the rainy hill-top — has been a perennial favorite. The most translated poem by Sandburg has been "Grass," not "Chicago." Even in the war-time *Revista Româno-Americană* of 1945–47 and the 1947 anthology of American verse, which were more concerned with the social message of American literature, the selections were still in keeping with the Romanian mystic identification with a timeless Nature. One selection was e.e. cummings' "This is the Garden", where "Time shall surely, reap/ and on Death's blade lie many a flower curled;" where lovers stand in a timeless world, "among slow deep trees perpetual of sleep." The perennial favorite of Romanians, Whitman's "I Believe a Blade of Grass" was included, along with such poems as "On the Beach at Night, Alone," where "the old mother sways her to and fro" and where "all lives and deaths — all of the past, present, future; / This vast similitude spans them, and always has spann'd, and shall forever span them, and compactly hold them, and enclose them." Frost's "Stopping By Woods on a Snowy Evening" was another selection, in which the line "The woods are lovely, dark, and deep" became in Romanian "*Sunt dragi* [beloved] *și-adânci* [deepening] *pădurile de pin* [pine woods]." Romanian words with Plutonian overtones, such as *întunecat* [dark, gloomy], as well as the very personal *dragi* [dear, beloved] gave a symbiotic dimension to the original Frost images.⁵ It is probably significant that one of the three recent American poets to have his works issued in a critical edition has been Theodore Roethke, whose empathy with all forms of nature and whose archaic memories come close to the Romanian point of view.

The American works most popular with the Romanian reader have contained rude, elemental characters, many of them close to the soil: from Cooper's Natty Bumppo, and Tom Shelby and Aunt Chloe of *Uncle Tom's Cabin*, to the Sam Fathers, Boone, and Nancy of Faulkner's Yoknapatawpha tales.

Romanian commentary on American literature has been meagre until recent times, and for the most part it has tended to parrot West European catch phrases about the Americans. But there have

always been some genuinely Romanian perspectives. The late Nineteenth Century frequently alluded to the *sălbatică* [the wild, untamed, rude characters] of Harte's tales and the author's *profundimea sentimentului pentru natură* [the depth of his feeling for nature].⁶ There was almost no commentary on Cooper until late in the century, and then only the usual West European clichés about his portrayal of the Indian and his "picturesque scenes." But that his novels also carried other, more immediate overtones to some Romanians is evident from a comment by Alexandru Russo in his "Soveja" (1846, printed in 1863): a death lament which he has just heard from the village women he finds primitive; it brings to mind an almost identical scene in *The Last Mohican* [această scenă, într'un loc așa de câmpenesc, mi-a părut cu totul ciudată și sălbatică ... mi-am adus aminte de o descriere, cam în felul acesta, în *Cel din urmă Mohican* de Cooper].⁷ More recently Constantin Ciopraga has used Cooper's "centuries-old forest" (a "place of terror") as a contrasting referent for his discussion of the centuries-old forest of Moldavian literature where the essentials of Nature are disclosed and learned, not feared.⁸

The *Gîndirist* quest of the 1920's led some of that group to American Transcendentalism, Busuioceanu not only translating Whitman but publishing the first important study of Whitman's poetry, from a Transcendentalist point of view. Elsewhere, Petru Comarnescu, in the 1930's and 40's, observed that of modern American poets, Masters with his detached observations of life and death in an elemental setting, is "the closest to the Romanian spirit." Comarnescu also pointed out Lindsay's special blend of "American mysticism"; O'Neill's sense of timelessness against a natural backdrop; and the "mystic tone" in Wilder's *Our Town*, where townspeople within their graves move into "a cosmic existence."⁹

Baconsky in his analysis of the Romanian mystique also found American literary interest in Nature to be useful referent, though in the final analysis different from the Romanian: "Our favorite universe becomes ... ageless nature, the woods, rivers, the winds, rain, grass — but seen in a way different from the vitalist American poetry (Sandburg, Aiken, MacLeish), where they are the symbol of the disappearance and denial of all man's deeds, ambitions, and aspirations. Here [among the Romanians] man himself is an element of nature; and his existence, without being anything like stagnation or regression into primitivism, becomes again part of the great circuit of the imperceptible mutations that govern organic life. The supreme reality is not history but presence." Later he adds, "This network of intimate relationship with nature enters poetry without giving it a rustic or naturist character ... It has nothing in common with late Romanticism, with symbolist parks or the bucolicism of some Robert Frost or Francis Jammes; it is a principle of atavic onthology."¹¹

But probably the most sophisticated use of this particular Romanian perspective for critical analysis of an American's work has been Sorin Alexandrescu's study of Faulkner (1969). Alexandrescu found Faulkner's fiction to be a network of interwoven motifs out of our classic Christian, and archaic past. In the section on "*Nivelul arhaic*."

Sacru și Profan" Alexandrescu elaborates on this. He identifies in Faulkner's works echoes of an "archaic mentality" and ritual-like structures, especially the death rituals — Indian, Black, and poor white. He finds traces of these ritual patterns also in Cooper's *Leatherstocking Tales*, Twain's *Huckleberry Finn*, and Melville's *Moby Dick*. Alexandrescu also indicates the role of the forest in several of Faulkner's works. In the forest he says, sterility is transformed into fertility as old archaic fertility rites are recalled. Primordial couplings take place within thick growths of vegetation, to the accompaniment of "cosmic rhythms," after the reader has been transported into a timeless, primordial forest.¹¹

The French Symbolistes and the German Irrationalists of the late Nineteenth and early Twentieth Century had of course already discovered and assimilated in their own fashion the peculiarly American brands of mysticism and primitivism, not only in the Transcendentalists but in Poe and, later, in the Moderns. What is more, their comments had been passed on to the Romanians, and colored their criticism. But all this in no way diminished the very real, the direct and special empathy between the Romanian and American elemental and Transcendental experiences.

The second trait of the Romanian perspective has been what the poet Barbu called the "power of grasping a complex range of elements at one glance;"¹² and what Ciopraga refers to as "polyvalence."¹³ It is a double or simultaneous vision that comes with the "withdrawal into the timeless," a vision that perceives ironies and absurdities. This Romanian gift for uncovering the ironic and the absurd is found in their folk humor and their proverbs. It is also conspicuous in three of the most original of Romanian writers: Urmuz, Ion Luca Caragiale, and Ionesco.

One of the facets of this polyvalence is awareness and communication of what Eliade has described as "the camouflage of the fantastic in the daily event."¹⁴ The Romanian taste for fantasy has many variations. It may be an idle, playful exercise merely for one's amusement. Or it may be a deadly serious quest: a trying out of alternative structures of meaning, a reaching out or a reaching within for visions of the unknown, a strange juxtaposing of simultaneous and often incongruous elements — visible and invisible.

This love of fantasy is observable in the folk legends, archaic in origin, in such creatures as *sburătorul* [a huge flying creature that visit maidens by night, not to be confused with Bram Stoker's vampires, not of Romanian origin], who sires Eminescu's Călin, and is the folk ancestor of the huge flying bird that has become a traditional poetic symbol in Romanian literature: for example, the dragon-kite in Nina Cassian's "Puberty." Fantasy is also found in folk demons — modified by medieval Byzantine lore — that frequent both the sombre and the humorous folk tales, often in animal or human guise, and who find their way into verse and into later modern tales; for example the witch-like Minjoala's widow in Caragiale's "La hanul lui Minjoala" [Minjoala's Inn] with her mysterious cat and the little black kid that thwart the bridegroom's journey to his wedding. There are also Celtic-

like folk visions of the "other-world," also of archaic origins and also modified by Byzantine Christianity: in the classic ballad "Miorița," the description of the shepherd's death as a wedding in the afterworld is such a vision.

At first, relegated to the level of superstition by the early Realists, such fantasies emerged in full strength in the "fairy tales" of Ispirescu, the poetry and fiction of Eminescu, and the fiction of Ion Luca Caragiale. Fantasies have emerged more openly in the dream-like, surrealist Romanian Oneirist writings of the past half century. But even more significantly, the Twentieth Century's Western re-examination of the nature of reality has brought into world-wide repute the concepts and literary modes that had been anticipated by Romanian folk literature, so that the modern Romanian could now unabashedly return to the natural, traditional Romanian use of fantasy to explore the transcendentalist realities of experience.

Fantasy, rooted in the Romanian archaic past and her Byzantine experience and recently reinforced from the West by modern psychology and archetypal criticism, has not only maintained but strengthened its position in Romanian literary tradition — both as a genre and as a literary mode in any genre. That position is due in no small part to the respectability it acquired from the Nineteenth Century Symbolist Movement. Through that movement, the Romanian also learned of technical innovations and received theoretical support for fantasy from such outsiders as Hoffmann, Novalis — and the American Poe.

Significantly the first American literary work to be translated into Romanian after Franklin was an Irving legend — "The Magic Tower" from the *Legend of Don Roderigo* (1838–9, in the Oltenian review *Mozaicul*) — which had this element of fantasy, with Gothic overtones.

But the discovery of Poe in the 1870's was specially fortuitous. Poe's position among the Romanians as a master of fantasy has long been firmly established, first by his influence upon the prose and verse fantasies of Eminescu and the prose fantasies of Ion Luca Caragiale, and then, after the turn of the century, by the attention rendered him by Romanian Modernism and the *avant-garde*, from Streinu to Ion Biberi and Adrian Marino. In his *Dicționar de idei literare* (1973), Marino turns more than once to Poe in his section on "Fantasticul" to illustrate different aspects of his definition of the term. Poe's art in fantasy and his theories of the imagination continue to be probed. Such an article appeared as recently as 1975 in the *Revista de istorie și teorie literară* of the Institute of Literary History and Theory: Monica Pillat's "*Sursele fantasticului în opera lui E. A. Poe*" [Sources of the fantastic in the works of Poe]. There has been special interest in Poe's control of his medium and the underlying rationality of his fantasies, a phenomenon, of course, first recognized by Baudelaire but nonetheless important to the Romanian as a Latin trying to reconcile his classicist respect for rationality and form with his archaic Dacian dependence upon intuition and imagination, and his love of fantasy.

The Romanians have found other American talent for fantasy in Irving, in Hawthorne ("David Swan," "Dr. Heidigger's Experiment," "The Wedding Knell," "Rappaccini's Daughter," and "The Hollow of the Hills"). Of Hawthorne, Constantin Paul would write in 1913: "A writer of the fantastic: Nathaniel Hawthorne" — and then, quoting the Italian critic Federico Olivero, add, "Of all the writers of fantasy he [Hawthorne] is the one who is inspired by real life and discovers the miraculous in the aspects of everyday life [e dintre acei scriitori fantastici cari își găsesc inspirația în existența reală și descopăr miraculosul în aspectele vieții de toate zilele]." ¹⁵ Bellamy's *Looking Backward*, a political document but also a fantasy, has been a perennial favorite. More recently Wilder has become another favorite. Americans may forget that their best known author, after Poe, Mark Twain, was also gifted at fantasy, although in a different vein from that of Poe. His was a playful, whimsical fancy well demonstrated in such tales as "Adam's Diary" and "The 30,000 Dollar Bequest," both well liked by Romanian readers and published several times. Other tales and sketches popular with Romanians — such as "The Stolen White Elephant" and "The Story of the Good Little Boy" — border on fantasy. Some of the recent critics have probed the role of the fantastic in Faulkner's fiction, a modern favorite. One of the most popular of children's books, both before the war and recently, has been Baum's *Wizard of Oz*.

As we have already noticed, the multi-angled perspective is the source of the Romanian taste for the ironic, the grotesque, and the absurd, a gift found in their folk humor and their proverbs. It is conspicuous in their most original writers: Eminescu, Ion Luca Caragiale, Urmuz, Tzara, Ion Barbu, and, today, Mircea Eliade, Nichita Stănescu, and Marin Sorescu. It is not surprising, then, that Romanian eye for absurdities was quickly caught by Twain's frequent *reductio ad absurdum*. In fact, one of the first of his tales to be translated was "The Story of the Bad Little Boy," a masterpiece at this kind of humor. It was also one of the most frequently reprinted and retranslated of Twain's pieces. Romania's master of this kind of writing and forerunner of the absurdist Ionesco — Ion Luca Caragiale — it must be remembered, was not only a great admirer of Twain but a translator of some of his works.

For irony, the Romanian found a wealth of material in American writing. The first tales from Harte were a sweet mixture of sentiment and irony: "Miggles," "Luck of Roaring Camp," "My Friend," "The Outcasts of Poker Flat," and "Brown of Calaveras County." The first Twain tales to be translated were likewise some of the more ironic pieces: "The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County," "Aurelia's Unfortunate Young Man" and "The Bad Little Boy," all to become perennial favorites. The fantasies of Hawthorne that first attracted attention were also ironic: the sleeping David Swan blissfully unaware of the dramas taking place around him, the ironic outcome of the search for youth in Dr. Heidigger's experiment, the ironic contrast between the beauty and fatal power of Rappaccini's daughter. There were the ironies of Poe's tales. The first Jack London tales —

"The Unexpected" and "The Man with the Gash" — are two of the best examples of London's irony. The Robinson poem chosen for translation by Pillat was the ironic "Richard Cory"; the one chosen by Margareta Sterian was "Cliff Klingenhagen." Dickinson's ironic "This Quiet Dust was Gentlemen and Ladies" was a favorite of Iorga. Sandburg's "Grass" has been one of the most popular of modern American poems printed in Romanian.

But there is also the other plane in the multi-angled vision of the Romanian: the "daily event." The Romanian's acute awareness of the historical present and with it, a resourcefulness in coping with the vicissitudes of nature, with human enemies, and with the practical social, political, and personal dilemmas that confront the Romanian in a rapidly changing world — this is as basic as his consciousness of the timeless and the transcendental. His perception of the fantastic has not dulled his sensuousness, nor has it transported him out of the ordinary world. The withdrawal into the forest has never been a true escape. The Romanian's mysticism has never interfered with his awareness of the material world around him. In fact, the physical world is a window to the other world: the earth he works; the sheep and cattle he tends; the whitewashed hearth with its iron cauldron, roaring flame, and adjoining ledges on which the children or the family poets doze; the plateware from which he eats, adorned with folk symbols and colored with vegetable dyes; the very necessary gateposts and porch posts which he has also carefully carved with the sinuous lines of the mountains and valleys. In the historical moment he has had to pit his wits against Persian, Roman, Tatar, Slav, Magyar, Phanariot, German, and Russian — foreign soldiers, raiders, tax collectors, boyars, the SS. Despite his mysticism the world has remained very much with him. He is sensuous; he is not ascetic. He is resourceful; he is practical.

In his Nineteenth Century synchronization with Western literature, as "Romanticism dissolved into Realism" in the sketches of Negruzzi, the Romanian began to give literary expression to this other plane of reality — the daily event. In the subsequent "peasant realism" there appeared this other stratum of homely, familiar detail: the taste of milk clabber; the excitement of feast days (All Saints' Day with its buns; Shrove Tuesday with its *alivenci* — buttermilk cakes — and *poale în brîn* — cheese cakes; and best of all, the Christmas season with its *colinde* — carols — and hog butchering, and the pranks of mischievous boys); the muted call to vespers from the *toaca*, metal or wood slab struck with a hammer; the sledges gliding over the ice of rivers; wedding or funeral processions; spring floods from melting Carpathian snows; the bartering before witnesses; the coats "cut out of four sheeps' lives;" the thatched eaves that toward dusk begin "to burn with long flames licking three corners of the room."¹⁶

This plane of reality with its pleasures as well as its immediate problems of survival, is as basic to the Romanian perspective as the visions and the consciousness of the timeless and the transcendent. It has extended even beyond the basic issue of survival, to become a hope and then a burning desire to share in the material goods of this

modern world and to achieve prestige and power as a people and as individuals. The rapid success of the Americans emerging as a nation contemporaneously with Romania, has impressed the Romanian. Franklin, not only in his personal life exemplifying success but providing formulas for it, was by no accident the first American writer to affect the Romanian, at all intellectual levels; and his perennial influence on Romanian attitudes has been second to none. In more recent times, Dale Carnegie's *How to Win Friends and Influence People* has been a best seller.

To communicate the multiple vision the Romanians have therefore developed unique structures and experimented with form. Their genius has been not only for the perceptions but also for forms similar to those we generally label "non-real," forms that establish concretely an awareness of the subcutaneous and the subliminal structures very much in tune with present-day Jungian literature. It is also an innovativeness with forms that anticipate the Western "nouveau roman," yet are deeply and independently radicated in Romanian folk culture. It is no coincidence that major roles in the pioneering of non-representational art (Brancusi), surrealism (Tzara), and the theater of the absurd (Ion Luca Caragiale and Ionesco) have been played by Romanians — or that Mircea Eliade is a Romanian. It is also no coincidence that many of their forms are rooted in Romanian folklore or that their innovative techniques derive in part from Romanian folk arts — paradoxically, the very folk culture out of which also developed Romanian "Realism." As a consequence Romanian "Realism" itself is usually an overlay of the immediate and commonplace through which the vestigial and the mystical and the fantastic and the absurd thrust themselves from time to time. A. E. Baconsky has observed, the Romanians have a "poetry of stratified messages." It must not be forgotten, he continues, "that the Romanians anticipated the very phenomenon of western avant-garde; Urmuz practiced surrealism before André Breton did." ¹⁷

True, such experimentation has brought the Romanians into conflict with doctrinaire Realism, with which the Romanian genius has never felt at ease. The conflict has never been truly resolved, although practical necessity dictates some kind of reconciliation between the two modes.

The most successful has been the deployment of multi-planed structures, in which the surface treatment is Realistic and reports the details of the historical present, but in which there is also a subcutaneous stream that emerges from time to time. This "several-planed" and "multi-angled" narrative technique is to be found in Liviu Rebreanu's novels, as a means of interweaving into a straight linear account the old Romanian motif of conflict and death, rooted in Dacian mythology. An overview of *Rascoala* [Uprising] (1932) ¹⁸ shows such an overlay of the historical present over a subliminal world in which age-old emotions have lain buried, to emerge momentarily in a whirlwind of violence, and then to recede as "the hubbub of the world" takes over again. Reminders of this submerged, timeless, essential world appear periodically throughout the novel: in the old peasant

woman Ioanna clucking to her chickens, in the cycles of the seasons, in the daily cycle of sunrise and sunset, in the routines of peasant life:

Under the dull vault of the sky the
dark shivering earth was dotted with
gleaming eyes of brackish water, and
in the villages, as was usual on a
Sunday, the peasants had gathered
talking in the inn, or in front of
one of the houses.

Before he sets out to join in the looting of the boyar's manor, Melinte Heruvimu plucks a chicken and puts it on to boil. When he returns later to find his wife dead, he wakes the children and sets them routinely at a loaded table:

You can eat as much as you like, children ... Only don't fight, and don't make noise ... Pavelus ... see that the soup doesn't boil over. I'm going to call a neighbor to wash her [the dead wife].

After looting, Petre, back at his home, returns to everyday tasks:

... [i]n the early hours of the morning ...
[he] began to mend the gate leading into
the road, of which only the two posts had
remained.

In *Forêt Interdit* (1955) Mircea Eliade experimented with internal dialogue, rupture of linear time, and fusion of essay and narrative, not for psychological analysis but to communicate underlying archetypal realities.

In *Descult* [Barefoot] (1948) Zaharia Stancu also departed from linear time. As his translator Frank Kirk remarks, "The focus continually shifts — often there are stories within stories — now to the story of Darie's ancestors, now to the uprising and its aftermath that forms the core experience of the novel ... The absence of linear chronology — the yielding to a structure suggested by association and mood — created a rhythm which characterizes the novel's episodic form ... This approach affords a kaleidoscopic perspective of life in time as well as in space."¹⁹

Another literary device for communicating this double vision has been the use of ironic or absurd juxtapositions, strange and provocative. An example may be found in Eugen Barbu's "Pe ploaie" [In the Rain] with the wedding music as Marin dies:

The violin and the dulcimer produced
meaningless sounds. The men around
would have liked to say something
aloud, but this merry-making without

rhyme or reason had something forbidding about it. They gazed at the two dead men, standing stiff in the ground up to their armpits, and at the face of the third growing bluer.²²

A series of such juxtapositions, montage like, appear in George Bogza's "*Sfârșitul lui Iacob Onisia*" [The End of Iacob Onisia]: interlaced with the Christmas festivities are the raid of the wolves upon the sheepfold, the terror of Onisia and his plunge to death, and the old shepherd with his vision of Hell.

Another literary tool has been the natural polysemy of the Romanian vocabulary, what Baconsky has referred to as "the old equivocal words,... always ready to say more than they do," and which produce a "poetry of stratified messages."²¹ This polysemy has been employed for humor and piquance in Romanian folklore sayings and anecdotes. An example in modern Romanian verse is Ion Barbu's use of *înfoliu* [infoliate, in folio] and *prisme* (the lenses of spectacles, but also prisms) in his "Dioptrie." *Înfoliu* describes the book being read, the ornamental leaves on the "crown of the letters," and the process of foliation. Referring to both the bound book and the illuminated letter on the page, the word *înfoliu* keeps us alert to what is happening in the immediate, sensory world: a reader with a book. But the same word also leads us to the invisible, viable, brachiate world of the mind, probing for meanings that develop from those brachiate, illuminated letter symbols on the pages of the folio volume. The word *prisme* is also polyvalent. It first conveys the image of the spectacles on the reader poring over his book; but as prisms, the word also suggests light (in its several meanings) being refracted into spectrums, and thereby is a metaphor for the refracting process of the mind as it absorbs the contents of the book. The Romanian vocabulary has therefore been an ideal tool for the cultivation of a Modernist literature which could exploit the multiple effects from even the most ordinary of words.

Each generation of writers since the Junimea (that is, since 1860) has responded to the discovery of foreign literary forms and techniques similar to theirs. Certain structures in particular have attracted their attention. One which they discovered through the Symbolistes, was the interplay between the fantastic and the logical in Poe's work; they were impressed by Baudelaire's observation that this was "a totally new creation" distinguished "by conjecturism and probabilism" — an observation echoed by Maiorescu's friend Odobescu (1834—1895) in a marginal comment in his copy of Poe.²² In essence, Baudelaire had found in Poe a structure for a new and special kind of relationship between logic and fantasy that appealed to the Romanian. Though it has now become a world-wide literary common-place, this view of Poe was early seized upon by the Romanians and has emerged repeatedly in their commentaries. Furthermore, Poe provided them both a rationale for the individual experience of the fantasy and a form for the literary genre that communicated it. He was at the same time both psychologist and innovative literary technician: in a

vignette (1894) Macedonski, the father of Romanian Symbolism, referred to Poe not only as the father of the genre of the fantastic but as a "superior psychologist".²³ In a later article (1899) he expressed his admiration for Poe's exceptional analytical powers combined with imagination. Another critic in 1900 commented on the remarkable ability of Poe to produce such terrible and monstrous hallucinations — as if possessed "by some infernal demon" — and yet to maintain within those hallucinations "a consummate logic".²⁴ There were, however, no real attempts to analyse Poe's fictional structures.

More sophisticated analyses of Poe's structures of the fantastic, both in prose and verse, did begin to appear in the 1930's and 40's. Gheorghe Popescu in an essay published in 1938²⁵ recognized a double perspective in Poe. Outside, he says, there is always a "something" or "someone" opposite the scientific method being employed in many of the tales, something that requires a direct intuitive approach, spirit to spirit. Emil Gulian, editor and translator of the collected poems of Poe (1935), in a postscript (1940)²⁶ probed other techniques. Among them was Poe's use of setting. He called special attention to Poe's borrowings of descriptive passages from his own poems for allusive effect in the prose tales. He also mentioned the contrasted settings within the same tale, and the effect of abrupt changes of setting. Specially significant, however, was his attention to the "duality" of some of Poe's words, which produce, he pointed out, not a tension but an identity of the material and the immaterial, of the substance and the shadow. A study by Dan Petraşincu in 1942²⁷ started with the assumption that the "inward fire" of Poe is reflected in a "lucid hallucination." He attempted a more precise definition of the fantastic by breaking it down into categories which he found basic to an understanding of Poe's works. Essentially he found the genre to reflect an "intuitive" and revelatory power "served by the intelligence". Ion Biberi in his *Poezia, mod de existență* (1945) [Poetry, a Way of Life] labeled Poe as a "rationalist theoretician" who manifests a "mystical inspiration" in his poetry.

More recently Zoe Dumitrescu-Buşulenga, head of the Institute of Literary History and Theory, has contributed several essays on Poe in which she has pointed out the influence upon the Romanians of Poe's technical use of titles, mottoes, allusions, haunting visions, and evocative language to express inner feelings and to "descend into the hidden zones of the self".²⁸ She has found in Poe a logical, "rigorous discipline, almost geometric in nature" (notice she uses the adjective "geometric") applied to subjects that border on the irrational. Adrian Marino, in his extensive definition of the fantastic in his *Dicţionar de idei literare* (1973) called attention to several characteristics of the fantastic, and gave examples from Poe: the "eschatalogical vision of the end of the world," terrible cataclysms, ruins, sudden collapses. He also mentioned Poe's use of polyvalence within an apparently logical sequence of events, a polyvalence sometimes achieved through the use of a cryptic language or code. He too has commented upon the proliferation in Poe of details which suddenly crowd into the space of the tale; and upon the superimposition by

Poe of the unreal upon the banal. One of the most significant of these studies has been Matei Călinescu's "Structura fantasticului în proza lui E. A. Poe," the preface to the 1965 edition of Poe's tales.

Polyvalence and multi-level structures have been noted in other American writers. Some Romanian critics have discovered the interplay between irony and fantasy in Twain. Comarnescu's studies of O'Neill frequently refer to O'Neill's multi-planed structure which reveals both the conscious and the subconscious; the "real" and the "symbolic;" old, classical materials and events of the present. Comarnescu subjected Wilder to a similar analysis and pointed out in his work, too, the overlay of the timeless over the commonplace, especially in *Our Town*, and the transcendence of sociological statistics to a "vital and mystical poetry." Comarnescu found this same technique in Master's *Spoon River Anthology*, where the everyday events of a small Midwestern town are overlaid with the "vibrancy" of life and make contact with "the eternal." Comarnescu found this overlay again in O'Neill's *Ah, Wilderness*, and in Wilder's *Skin of Our Teeth* and *Bridge of San Luis Rey*. In Wilder's *Heaven Is My Destination*, Comarnescu found realism and social commentary, but within a surrealist fantasy. One of the theses of Comarnescu in most of his articles on American writers is that the use of the Realist mode by writers like Wilder, Masters, and O'Neill is actually linear narrative interwoven with a series of symbols that take the reader out of the immediate present into the timeless. His essay on Faulkner (1945) was an early exploration of that novelist's different uses of the internal monologue and a kaleidoscopic, spiral structure (as in *The Sound and the Fury*) so as to communicate simultaneously the inter-related inner and outer experiences of the characters.²⁹

There is a final but very important perspective on the literary relationship between the Romanians and the Americans. Despite their awareness of roots back into an ancient past, the Romanians have not been a backward looking people. There is no Golden Age in their mythology. There is, except for allusions to the brief reign of Mihail the Brave over a unified Wallachia, Moldavia, and Transylvania at the turn of the Sixteenth Century, not even the memory of a unified Romanian state — only the centuries as a people scattered throughout various realms. Therefore, the dreams of the Romanians have been to the future, to the day when there would be that one greater Romania. In the Eighteenth and Nineteenth Centuries this dream was tied to the new Western, Luminist concepts of statehood and the ideal new society that included the emancipation of the serfs, involvement of the *genos* in the process of government, public education, exploitation of the new science and technology, and a modern economics. As one important way to achieve these goals the Romanians labored at the refinement of their language, and sought the development of a new, modern literature. Even the "Conservatives," while wary of Luminism and Radicalism, turned in 1880 to the *new* kind of monarch, a youth trained to Benevolent Despotism and a member of the Liberal branch of the Hohenzollerns.³⁰

Also tied to this dream of the future were the hopes and aspirations of the individual — the pragmatic serf, peasant, and boyar alike — who wanted the better things of life for himself and his family and saw in modern events the opportunity to achieve them.

At that same moment historically, another people across the Atlantic were also shaping a new nation; and spurred by the Connecticut Wits, Noah Webster, and Emerson, they were also seeking a special, new identity, to be expressed in a special kind of new literature. The Romanians discovered that these Americans were actually creating a New Society, a New State, a New Literature — and a New Man, who also shared personally in the material wealth of a New Science and Technology.

While this was the general European image of America, it had a special significance for the pragmatic Romanian amidst the crumbling Ottoman Empire, seeing at last the possibility that the serf and the peasant could become free and prosperous. Their first prototype of this New Man was the American Franklin, the symbol of personal success for the Common Man as well as the spokesman for a New State, and a New Society. His *Way to Wealth* was printed and reprinted countless times, as were his moral admonitions about the proper road to success. He was eventually joined by others — Lincoln, for one; and Dale Carnegie for another!

There was also the Romanian discovery of the New Man among our writers. Titu Maiorescu found Harte to be one of a group of new Western novelists producing a fiction that demanded "a new aesthetic principle," creators of a "new fictional type" that had "yet to be defined."³¹ Alexandru Odobescu, it will be recalled, noted marginally in his English copy of Poe that here was "highly original work of an altogether new genre," an observation that was to be echoed many times in Romanian criticism. In his first issues of *Floarea darurilor* (1907) Nicolae Iorga touted as "new, profound, and original" (nouă, adînci, originale) both the verse and prose of Emerson. Longfellow was the new kind of poet he sought for Romania, transforming the spiritual values of an older European heritage into a new literature in a new setting. Many years later, after his trip to America, he would climax his lecture on American culture (1930)³² with his observation of a new American synthesis of varied ethnic elements, which he hoped would find an analogous history in Romania. He also called attention to a new poetry out of Whitman. A year previously the poet Ion Pillat had publicly called attention to the same group: Sandburg, Frost, Masters, Dickinson, Amy Lowell, Lindsay, Robinson, etc., — in which he found a new literary phenomenon, for the first time a powerful lyric poetry without a native mythology, achieved by a new technique: the skillful use of detail and a "direct reality."³³

A few years earlier (1925) the Gindirist Al. Busuioceanu had found not only in Whitman's poetry a "new art" — masculine, vigorous, optimistic — contrasting with the "decadent, effeminate, superficial ... tired poetry of the modern European," but in Whitman himself a literary pioneer, a "clearer of paths" (*deschizător de drumuri*) and the "beginning of a becoming" (*o devenire care începe*). But, Busuio-

ceanu warned, Whitman's New Man was not a reference to a cultural process (*ne e în prelucrarea aceasta culturală a viitorului*) but a description of a unique prototype — the Original, basic Man in whom is contained all manner of potentialities (*exemplarul unic, Omul inițial, în care sunt închise toate posibilitățile*). Busuioceanu underscored his identification of the New Man with primordial Man by frequently alluding to Whitman as "*acestui primitiv*", often in the same breath with which he refers to the "*arta nouă*" of Whitman.³⁴

It was, however, Comarnescu of the *noua generația* [New Generation] who in the 1930's and 40's gave the popular Americomania of the 1920's a sophistication and intellectual credibility, especially with his *Homo Americanus* (in a later edition to be retitled significantly *Lumea nouă, viața nouă*, i.e., "New World, New Life"). Despite the American's flaws — and Comarnescu identifies some of them — his essential qualities have prevailed in a literature that voices "the idealism and humanitarianism" that has "characterized ... the noblest of the men of the New World."³⁵

Though this concept has suffered varying fortunes in the past thirty years, it appears to still survive in such a work as Alfred Neagu's anthology of the American West, *Ursul din Arkansas* (1976), which is admittedly under the influence of F. J. Turner's *The Significance of the Frontier in American West*. "From Hawthorne to Mark Twain and even to today," Neagu wrote in his preface, "writers are rare who do not feel the wonder of the West, with overtones either of adventure or of *new* human experience" [De la Hawthorne la Mark Twain și pînă astăzi sînt rari scriitori care să nu fi simțit mirajul vestului, cu izul său de aventură și inedită experiența umană]. The anthology proposes to disclose a panorama, a "vast Faulknerian synthesis, whose dimensions cannot truly be understood without a familiarity with the Western heritage in the spirit of America" [vasta sinteză faulkneriană, care nu poate fi înțeleasă la adevărata ei dimensiune fără o familiarizare cu tradiția vestului în spiritualitatea americană].³⁶

It is also found at a more academic level in the recent *Dicționar cronologic al literaturii americane* (1977, by Professor Dan Grigorescu).³⁷ In his preface he quotes Samuel Eliot Morrison: American culture is not a transplant from Europe [Cultura americană n-a fost ... o structură transplantată din solul european] but a "transformation" of the Old World. Then he turns to a passage from Henry Seidel Canby to the effect that our literature has slowly evolved to find its "own accent." The difference from the British is more than linguistic; it gives utterance to values, perspectives, and experiences different from those in Europe.

This, then, has been how the Romanian has read American literature. The story, however, is a story without an ending: both societies are growing societies, and as they evolve there will doubtless be new tangents of common interest, as well as a deepening of established literary ties. For American literature now has solid roots in Romanian soil.

THOMAS AMHERST PERRY
(East Texas State University)

NOTES

¹ Excerpt, with modifications, from the final chapter of a forthcoming book on American literature in Romania.

² For a discussion in English of the basic concepts of Iorga, see William O. Oldson, *The Historical and Nationalistic Thought of Nicolae Iorga* (New York, 1973), especially pages 32–5, 40–1, 48–52. A classic study in Romanian is Barbu Theodorescu, *Nicolae Iorga* (București, 1948, 1968). See pages 163–6, 329–32.

³ Lucian Blaga, "Spațiul mioritic" *Trilogia culturii* (Bucharest, 1969), 119–258. Summaries in English of Blaga's Mioritic theory may be found in *Myths and Symbols*, ed. Joseph M. Kitagawa and Charles H. Long (Chicago, 1969), 397–406, and Don Eulert, "Introduction," *46 Romanian Poets in English*, ed. Mihai Dragan (Iași, 1973), xix–xxiii.

⁴ Demostene Botez, "Foreword," *Introduction to Romanian Literature* (New York, 1966); A. E. Baconsky, "The Spirit of Romanian Poetry," *46 Romanian Poets*, ix, 181–4; Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române* (Iasi, 1973), 15–9, 36–43. An English translation of this section of Ciopraga's book also appears in *46 Romanian Poets*, 332–62.

⁵ All these translations are by Margareta Sterian in *Antologia poeziei americane moderne* (București, 1948), and *Aud cîntînd America* (Cluj-Napoca, 1973).

⁶ From a Romanian translation of Dr. Johannes Hoop's essay on Harte, printed in *Convorbiri literare* 32 (1898), nr. 6, 5; cf. Ileana Verzea, "Prime contacte românești cu literatura americană (în presa secolului XIX)," *Revista de istorie și teorie literară*, 25 (1976), 554.

⁷ Alecu Russo, *Opere alese* (București, 1950), 159.

⁸ Constantin Ciopraga, "Natură-componentă existențială," *Personalitatea literaturii române*, 42.

⁹ Petru Comarnescu, untitled article, *Revista fundațiilor*, (1940), nr. 11, 236–7; "Existențialism în drama și romanul lui Thornton Wilder," *Revista fundațiilor*, (1946), nr. 5, 146–60.

¹⁰ Baconsky, 181–2.

¹¹ Sorin Alexandrescu, *William Faulkner* (București, 1969), 303–9.

¹² Ion Barbu, "Mathematical Training" (1968), as translated into English and published in *Romanian Review*, 26 (1962), nr. 3, 60.

¹³ Ciopraga, 53–5. For the same section translated into English, see Eulert, 350–3.

¹⁴ *Myths and Symbols*, 402.

¹⁵ Paul Constantin, "Un scriitor fantastic: Nathaniel Hawthorne..." *Flacăra* 2 (1913), nr. 39, 310.

¹⁶ From Octavian Goga, "John the Innkeeper," and Vasile Voiculescu, "On the Other Side of the Danube," as translated by Roy MacGregor-Mastie in *Anthology of Contemporary Romanian Poetry* (Dufour, 1969), 37, 46.

¹⁷ Baconsky, 184.

¹⁸ Cf. P. Grandjean and S. Hartauer in *The Uprising* (London, 1964), 384, 201, 294, 296, 384.

¹⁹ "Introduction," Zaharia Stancu, *Barefoot* (New York, 1971).

²⁰ As translated in Jacob Steinberg, *Introduction to Romanian Literature* (New York, 1966), 330.

²¹ Baconsky, 183.

²² Paul Cernodoveanu, *Romanian-American Cultural Contacts in the 19th Century*. Lithographed, Romanian Library. (New York, City 1976), 17–8.

²³ Aristarch [Al. Macedonski], "Edgard Poe," *Lumina*, 1894, nr. 14, 1.

²⁴ Ion Teodorescu, "Edgar Allan Poe. Viața și operele sale," *Adevărul*, 13 (1900), nr. 3979, p. 1.

²⁵ Gheorghe Popescu, "Edgar Allan Poe," *Orizonturi*, 1 (1938), nr. 2 (March), 100–6.

²⁶ Emil Gulian, "Glosse pe motive poetice. Postfața la 'Poemele lui Edgar Poe'," *Revista fundațiilor*, (1940), nr. 8, 370–88.

²⁷ Dan Petrașincu, "Fise la un Edgar Poe," *Universul literar*, 50 (1941), nr. 34, 4; and Dan Petrașincu, *Edgar Poe, iluminatul* (București, 1942).

²⁸ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, "Edgar Poe et la littérature roumaine," paper read before the VIIth Congress of the I.C.L.A. at Montreal (August, 1973), to be published in the *Proceedings*.

THOMAS A. PERRY

²⁹ Petru Comarnescu, "Realismul poetic al lui Edgar Lee Masters", "*Revista româno-americană*", 1 (1946), nr. 2-3, 128-33; "William Faulkner," "*Revista fundatiilor*", 7 (1940), nr. 5, 475-6.

³⁰ He was, it must be remembered, also related to Napoleon III.

³¹ See Titu Maiorescu, *Critice*, ed. Doinnica Filimon (București, 1967), vol. II, p. 172.

³² Nicolae Iorga, "Șapte conferințe: Literatura și arta: Culturile", *America și românii din America* (Vălenii-de-Munte, 1930), 323-4.

³³ Ion Pillat, "Lirica modernă americană," *Portrete lirice* (București, 1936), 183-210. (Lectures given in 1929).

³⁴ Al. Busuioceanu, "Introducere," *Walt Whitman. Poeme*. (București, 1925), 9, 12, 26.

³⁵ Petru Comarnescu, "Note despre poezia americană," "*Buletinul Institutului American din România*", 1 (1934), nr. 3-4, 136-48.

³⁶ Alfred Neagu, *Ursul din Arkansas* (București, 1976), 6.

³⁷ Dan Grigorescu, *Dicționar cronicologic al literaturii americane*, (București, 1977), 7.

G. Călinescu, lecteur des littératures étrangères

Un critique authentique peut, virtuellement, examiner avec une égale compétence toute œuvre, appartenant à n'importe quelle aire de culture, quels que soient la zone géographique et l'espace national auxquels lui-même se trouve intégré. Son horizon culturel, délimité par la diversité de ses lectures, la méthode pour laquelle il a opté, l'axiologie dont se réclament ses jugements esthétiques, etc. lui assurent cette possibilité d'aborder les œuvres d'écrivains de diverses nationalités, avec la création desquels il s'est familiarisé grâce à la lecture des textes en original.

Albert Béguin, par exemple, est parvenu à une profonde compréhension des œuvres des romantiques allemands, Ernst Robert Curtius fait une analyse particulièrement subtile de la création moderne de certains auteurs anglais et français, tandis que Vossler et Spitzer nous ont laissé d'excellentes analyses stylistiques sur des textes appartenant à des écrivains espagnols, français, etc. Une vaste érudition, le goût, la capacité du critique de s'adapter au spécifique de l'œuvre de chaque écrivain analysé, le besoin qu'il ressent de ranger tel ou tel auteur dans une série universelle, ce sont là quelque-uns des facteurs qui ont assuré aux critiques une immense disponibilité spirituelle, de manière que tout écrivain étranger puisse être compris tout aussi bien qu'un auteur de l'aire de culture dont le critique respectif fait partie.

A notre époque, ce phénomène est ressenti encore plus profondément. L'explosion informationnelle, la circulation des livres en version originale, ainsi que des revues littéraires et de critique, les voyages des exégètes dans certains pays dont les littératures les intéressent tout particulièrement, leur facilitent encore davantage la tâche d'établir des connexions entre certains phénomènes artistiques. R.-M. Albérès écrit avec une aisance remarquable sur le *roman européen* et il vient de réaliser une vision ingénieuse de la littérature, considérée à partir de l'horizon de l'an 2000. Nous devons à Hugo Friederich cette œuvre érudite qu'il a intitulée *Structure de la lyrique moderne*, tandis que Gustav René Hocke nous a offert, autant par *Le Monde comme labyrinthe* que par *Le Maniérisme dans la littérature*, un éblouissant panorama du devenir de certains motifs littéraires, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.

Mais les préoccupations de ce genre ne sont pas fréquentes seulement dans certaines aires de culture jouissant d'une longue tradition. Elles apparaissent aussi, avec une insistance particulière, dans les pays moins grands, dont la littérature est écrite en des langues de moindre circulation. C'est justement dans ces cas que le besoin de se raccorder aux phénomènes universels de la littérature se manifeste d'une manière particulièrement impérieuse. Il est tout à fait

explicable et naturel que les critiques des aires géographiques de ce type n'aient point de complexes. Conscients dès le début de la condition d'existence de leur culture nationale, ils apprennent systématiquement plusieurs langues étrangères, s'initiant aux cultures qu'elles véhiculent, ils cherchent à connaître, avec une lucidité évidente, les tendances dominantes de leur époque et comparent sans cesse, avec une honnêteté à toute épreuve, les valeurs de leur littérature nationale avec les réalisations les plus représentatives sur le plan mondial. C'est pourquoi le critique provenu d'une aire géographique de ce type est, de par son programme et parfois d'une manière inavouée, un *esprit comparatiste*. L'histoire de la critique littéraire roumaine est à même d'illustrer cette situation par des exemples particulièrement variés, pris autant parmi les professionnels de l'histoire et de la critique littéraires que parmi les écrivains. Eminescu et Maiorescu étaient de très bons connaisseurs de la littérature allemande, Macedonski était plus près du phénomène littéraire français et Hasdeu était, à son époque, un véritable esprit universel.

La pensée critique dans la culture roumaine des débuts du XX^e siècle apparaît encore plus éloquente à cet égard. Garabet Ibrăileanu a écrit des pages mémorables sur les écrivains russes, Nicolae Iorga est au début particulièrement ouvert à l'espace roman, pour dominer ensuite la plupart des aires culturelles du monde. Mihai Ralea a imposé d'emblée certaines opinions sur de grands écrivains étrangers, comme Proust, par exemple, à une époque où leur réception en était encore, sur le plan mondial, à ses débuts. Paul Zarifopol se montre parfois un critique plus fin des littératures étrangères que de la littérature roumaine et la méthode comparatiste adoptée par Tudor Vianu lui permet de projeter une lumière toute nouvelle sur de grandes époques de la culture, comme l'Antiquité et la Renaissance.

Mais c'est G. Călinescu qui, pendant l'entre-deux-guerres et à une époque ultérieure, allait être l'interprète le plus autorisé de la littérature roumaine, aussi bien que des littératures étrangères.

L'auteur des *Impresii asupra literaturii spaniole* (« Impressions sur la littérature espagnole ») était un intellectuel d'une formation encyclopédique, appartenant à la famille spirituelle de B.-P. Hasdeu et de N. Iorga. A la différence de ces deux titans de la culture roumaine, qui ont écrit à une époque antérieure, G. Călinescu n'impressionne pas seulement par la quantité d'informations que véhicule son exceptionnel esprit de synthèse. La force qui l'a imposé à tout jamais dans l'histoire de la culture s'explique en tout premier lieu par sa réceptivité esthétique extrêmement large, à laquelle s'ajoutent l'acuité de son esprit critique, l'assurance avec laquelle il « établit le diagnostic » de certaines œuvres et les arguments dont il étaye ses affirmations.

Il nous paraît digne de relever la manière dont Călinescu justifie, dès le début, ses études consacrées aux littératures étrangères. Par suite d'un calcul facile à réaliser, il savait bien que l'étude critique du phénomène littéraire peut commencer par l'exégèse des œuvres récentes de la littérature nationale, mais qu'on peut tout aussi bien y arriver après avoir longuement et assidûment fréquenté

les grands chefs-d'œuvre de la littérature universelle. G. Călinescu se décide pour cette deuxième solution, beaucoup plus longue et plus difficile. Il montre d'emblée que « ceux qui ont commencé par décider de la valeur de la littérature roumaine n'ont jamais fait une grande carrière critique », affirmation qui vaut un programme. Et il y ajoute la remarque tout à fait fondée qu'« un jeune homme d'avenir commence par faire des essais sur la pensée et la littérature universelles. »¹

Pour pouvoir émettre des jugements de valeur qui dépassent un modeste consensus local, pour soutenir une vision du phénomène culturel qui intègre ce qui est spécifiquement national dans l'universalité, G. Călinescu se rapporte toujours aux modèles culturels des divers méridiens du globe. La création littéraire des grands écrivains du monde constitue donc un terme de comparaison, mais c'est en même temps un moyen de cultiver le goût et d'actualiser sans cesse le jugement esthétique sûr, éléments indispensables dans un domaine aussi mobile que la littérature. G. Călinescu formule ces exigences autant pour le critique du phénomène contemporain qu'à l'intention du chercheur penché sur des étapes plus anciennes de l'histoire de la culture. Dans sa préface à *Impresii asupra literaturii spaniole*, il fait la remarque suivante: « L'historien littéraire n'est pas seulement un érudit qui doit se tenir au courant des matériels qui paraissent dans sa discipline, mais aussi un artiste interprète. Son organe réceptif doit s'exercer sans cesse. Tout comme le meilleur virtuose du violon doit faire de longues études pour maintenir la flexibilité de ses doigts, l'historien littéraire doit respirer un autre air pour perfectionner sa sensibilité. »²

G. Călinescu a rigoureusement respecté ce desideratum de son programme. Ses préférences s'orientent vers l'espace littéraire roman, ce dont témoignent non seulement *Impresii asupra literaturii spaniole* — ouvrage où l'interprétation est des plus subtiles, dépassant de loin l'historisme didactique cultivé par N. Iorga —, mais aussi ses nombreux études et essais sur Horace, Ovide, Pétrarque, Le Tasse, Cervantes, le chevalier Marin, Góngora, Goldoni, Voltaire, Marmontel, Condillac, pour en arriver ensuite à Manzoni, George Sand, Baudelaire, Italo Svevo, Rubén Darío, Pirandello, Valéry, Antonio Machado et d'autres.

Parmi les écrivains des aires allemande et nordique, ce sont Goethe, E.T.A. Hoffmann, Heine et Ibsen qui ont retenu son attention, et parmi les Russes — Tolstoï et Tchekhov.

Les esthéticiens qui suscitent chez lui des réflexions particulièrement intéressantes sont l'abbé Dubos et Batteux. Il s'arrête ensuite sur Herder et Hegel et, enfin, sur B. Croce. D'ailleurs Croce et Sainte-Beuve sont deux noms qui reviennent dans ses études avec une fréquence notable. Quand il se penche sur les écrits d'un critique,

¹ Apud A. Marino, *Prefață* (« Préface ») à G. Călinescu, *Scriitori străini* (« Écrivains étrangers »), București, Ed. pentru Literatură Universală, 1967, p. 6.

² G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Ed. pentru Literatură Universală, 1965, p. 8.

G. Călinescu est préoccupé tout particulièrement par les problèmes de méthode. En synthétisant la méthode de Sainte-Beuve, par exemple, il en retient quelques composantes fondamentales. « Le procédé historique, applicable après le jugement de valeur, consistait selon Sainte-Beuve dans le fait de rapporter l'œuvre, et surtout l'homme, aux conditions temporelles et spatiales ... Par conséquent, il n'y a chez lui aucun *parti-pris* philosophique, comme chez Taine, mais une large investigation de tous les rapports possibles, un examen génétique. »¹

Dans le processus d'analyse de l'œuvre d'art, G. Călinescu se montre un esprit lucide, capable d'unir l'intuition à la raison de la manière la plus harmonieuse. Sans partir d'un système esthétique préétabli, comme Taine ou Sainte-Beuve, le critique roumain n'est pas le partisan d'un art dépourvu d'une charge intellectuelle normale, non plus que l'adepte d'une approche critique basée exclusivement sur l'intuition. Ceci ressort clairement de son micro-essai intitulé d'une manière significative *Anti-crocianism* (« Anti-crocianisme »). « Cette capacité de l'art d'exprimer aussi notre activité intellectuelle est niée par B. Croce, pour lequel l'art est une pure expression du sentiment. Ce que veut D., c'est justement prouver que ce n'est pas l'absence totale de l'élément cognitif et de la pensée qui constitue l'essence de l'art, mais bien autre chose. (Croce n'élimine cependant pas la pensée ; s'il l'admet, elle est dissimulée, détruite dans le symbole, fondue comme un morceau de sucre dans un verre d'eau). »²

Les études de G. Călinescu consacrées à des écrivains étrangers, tout comme celles sur des écrivains roumains, ne nous permettent pas de parler d'un quelconque *système*, qui serait constamment appliqué à toute œuvre envisagée. Mais dans toutes on trouve une certaine aspiration vers la *critique totale*, aspiration qui, de nos jours, apparaît de plus en plus comme un simple *desideratum*.

Dans certains de ses essais, l'auteur fait de la *critique sociologique* et *biographique*, dans d'autres il est très proche d'une *critique des formes signifiantes*, dans la manière adoptée de nos jours par J. Rousset, certains auteurs représentent un prétexte pour investiguer les motifs qui traversent leur œuvre, ce qui rattache Călinescu à l'école allemande connue sous le nom de *Stoffgeschichte*. Mais la modalité la plus éloquente par laquelle G. Călinescu aboutit aux conclusions les plus convaincantes est représentée par la *critique thématique*, direction dans laquelle il précède de loin la *nouvelle vague* française. Son essai sur *Horățiu, fiul libertului* (« Horace, le fils de l'affranchi ») est peut-être le meilleur exemple de critique socio-biographique. Dès les premières lignes il témoigne de cette direction, sans avancer l'armature théorique utilisée ces dernières années par Lucien Goldmann. « Il va sans dire qu'Horace devait souffrir d'un sentiment secret d'infériorité sociale. Il était le fils d'un affranchi, donc d'un ancien esclave, et, dans un monde divisé en classes sociales bien délimitées, sa condition morale

¹ G. Călinescu, *Scruturi străini* (« Ecrivains étrangers »), p. 492.

² *Op. cit.*, p. 757.

ne devait pas être facile à supporter, surtout s'il fréquentait la haute société. La faveur éveille l'envie et l'envie mène à la médisance. »¹

Ce qui est propre au système critique de Călinescu c'est sa grande capacité d'association et de dissociation. Sa pensée critique a un caractère agglutinant. Au-delà des particularités de chaque œuvre, l'auteur découvre certaines constantes, qui lui permettent de la ranger dans un vaste *circuit sériel*. La poésie d'Ovide, par exemple, est envisagée justement de ce point de vue. « Ovide cultivait une poésie de « ruelle », à l'instar des poètes mineurs du dix-huitième siècle. Dans telle élégie, une des meilleures, il déplore les cheveux perdus de sa bien-aimée. Le poète lui avait souvent dit : Cesse d'oindre tes cheveux de toutes sortes de lotions : *Medicare tuos desiste capillos*. Là, elle n'avait plus quoi teindre. Et le poète d'évoquer, artiste comme Titien et esthète comme Mallarmé, la chevelure superbe : tombant jusqu'aux genoux et si fine qu'on aurait eu peur de la toucher d'une parure. »²

La pensée sociale du critique n'est pas orientée seulement vers le passé, elle n'incorpore pas la seule *tradition*. Au contraire, un certain type de création est associé surtout aux formes qui se sont cristallisées beaucoup plus tard, devenant de vrais clichés littéraires. G. Călinescu emploie le même procédé lorsqu'il envisage les œuvres littéraires des écrivains roumains. Se référant à Alecsandri, il fait la remarque suivante : « Nourri à la lyrique des romantiques, en grande partie alimentés, à leur tour, par le folklore, le poète fait entendre une chanson qui tend à l'immensité et aux grandes compositions des coloristes. Sans en réaliser les tableaux, Alecsandri a eu l'intuition de ces chevaux immenses de Géricault, des cavalcades sataniques de Delacroix, de la tristesse solennelle, musclée, des groupes de Girodet, perdus sous les arbres géants. »³

Si la comparaison à l'intérieur du même type de création est fréquemment cultivée dans l'histoire de la littérature, les références à un autre art, destinées à relever le style d'une certaine époque, apparaissent à peine de nos jours, chez J. Rousset et J. Starobinski.

Grâce à cette approche, le critique roumain tire de l'anonymat certains écrivains mineurs du XVIII^e siècle. Il sait bien qu'à l'époque moderne est apparue une vraie poésie des objets qui représentent l'univers réifié. Dans ce cas, le critique et historien littéraire, qui ne perd jamais de vue la relation *antériorité postériorité*, met l'accent, à dessein, sur le dernier terme, qui indique une *continuité* et non une *fin*. Delille, le modeste poète des jardins, est sauvé de l'oubli grâce à cette démarche. « Dépourvu de toute préoccupation de composition fantastique, Delille étale devant nous, sur une table, plusieurs objets qu'il prend tour à tour dans la main pour leur consacrer un vers. C'est un conservateur de musée qui nous précède la baguette à la main, en donnant des explications en vers. »⁴

¹ *Op. cit.*, p. 27.

² *Op. cit.*, pp. 114-115.

³ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (« Histoire de la littérature roumaine de ses origines jusqu'à nos jours »), București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1941, p. 264.

⁴ G. Călinescu, *Scriitori străini* (« Écrivains étrangers »), p. 355.

Mais, comme nous l'avons déjà dit, le genre de critique où G. Călinescu excelle est celui *thématique*. La critique thématique que cultive l'historien littéraire roumain ne ressemble ni à celle qu'on rencontre de nos jours chez J. P. Weber, ni à celle de G. Poulet ou J.-P. Richard. Son thématisme est en échange beaucoup plus proche de la méthode adoptée par le père de la critique thématique actuelle, Gaston Bachelard. Il est vrai que nous n'avons aucun indice d'où il puisse résulter que G. Călinescu aurait connu la *Psychanalyse du feu* ou d'autres œuvres de l'illustre philosophe français, qui considérait la critique comme *une rêverie sur d'autres rêveries*. Mais tandis que le savant français ne faisait qu'illustrer ses idées par des découpages d'œuvres littéraires, d'où il résulte une *greffe de l'imagination* sur les quatre éléments matériels, *l'air, l'eau, le feu et la terre*, et n'envisage qu'accidentellement, dans son livre sur *Lautréamont*, les règnes animal et végétal, G. Călinescu recherche dans *Universul poeziei* (« L'Univers de la poésie ») des symboles fondamentaux, tels *le feu, l'eau, le règne animal, le règne végétal, les chimères, l'anatomie des anges, l'anatomie humaine, les aliments, les machines*, réalisant de la sorte une *description thématique* du genre lyrique, polarisé autour de plusieurs éléments fondamentaux, description qu'aucun autre critique n'avait conçue de la même manière.

Le critique roumain affirme à un certain moment qu'il n'y a pas d'histoire de la littérature, il y en a seulement des historiens. Cette affirmation reste tout aussi valable pour son système critique. La méthode qu'il a utilisée est fertile seulement dans la mesure où l'auteur lui a donné un éclat inégalable.

Le système critique călinescien est unique et inimitable. Les épigones n'y trouvent pas leur compte. Les études de Călinescu sur les écrivains étrangers mettent en lumière *une conscience esthétique universelle*, qui vibrait avec la même force devant tous les phénomènes artistiques spécifiques, décelés sur tous les méridiens de l'Europe.

Le paradoxe de son œuvre critique résulte de l'existence d'un puissant esprit local, national, associé d'une manière heureuse à celui d'un *homo europeus*.

ROMUL MUNTEANU

Perspectives et confluences



Sur l'historiographie des littératures écrites de l'Afrique *

Il est possible de dire avec précision où et à quel moment la littérature africaine a fait son entrée dans le monde: c'est à Paris, lors du premier congrès des écrivains et artistes noirs, en 1956¹. Certes, maintes œuvres avaient été publiées auparavant dans les diverses langues que la colonisation européenne avait apportées au continent noir: en 1889, un auteur angolais, Joaquim Dias Correiro da Matta (1859—1899) avait publié un recueil de poèmes au titre un peu inquiétant, *Delirios*². Depuis le milieu du dix-neuvième siècle avait existé, en Afrique Occidentale Britannique, au Sierra Leone, puis au Nigéria et en Gold Coast, une impressionnante école d'écrivains autochtones hautement instruits, dont l'œuvre³, à vrai dire, n'était pas d'ordre imaginaire et artistique, mais didactique, historique, sociologique: leurs vues apparaissent d'ailleurs souvent comme une préfiguration du concept de négritude³. En français, le roman ouest-africain était né avec Amadou Mâpaté Diagne, Bakary Diallo, et surtout le regretté Ousmane Socé, ces trois précurseurs⁴. Cependant ce corpus rédigé par des négro-africains dans les langues des colonisateurs n'avait obtenu qu'une audience très restreinte, limitée à de petits cénacles exceptionnellement intéressés à l'Afrique, et souvent imprégnée de condescendance paternaliste.

Le Congrès de Paris accomplit deux choses essentielles. D'une part, — et on se plaît à le souligner en ce jour jubilaire où nous célébrons le président Senghor —, le Congrès de Paris révélait au monde cultivé le concept de négritude, armature idéologique rationnellement élaborée, indispensable au développement d'une nouvelle littérature africaine, consciente et fière de ses propres valeurs, déterminée à les affirmer à la face du monde. D'autre part, il apportait une consécration, parfois une consécration anticipée, aux écrivains africains: écrivains dont certains étaient déjà quelque peu chevronnés, tandis que d'autres n'étaient encore qu'en herbe, et d'autres enfin, en germe.

Or, cette impulsion, qui s'est révélée si féconde, ne s'adressait pas seulement aux auteurs francophones. Certes, ils furent les premiers à en bénéficier: la preuve en est qu'au cours des années qui précéderont immédiatement les indépendances, deux générations d'écrivains francophones, l'une née avant la première guerre mondiale, l'autre plus jeune, se manifestèrent et s'imposèrent simultanément à l'attention du public mondial. Mais si le point de départ du Congrès était la francophonie noire (africaine et antillaise), il ambitionnait, — et il s'avéra que cette ambition n'était pas démesurée —, de donner une

* Communication présentée au colloque « Culture et Développement » qui s'est tenu à Dakar, du 4 au 8 octobre 1976, à l'occasion du 70^e anniversaire du Président Senghor.

voix à la mélanité universelle. Y assistèrent et y participèrent des Africains anglophones et des Noirs américains (comme l'illustre Richard Wright), des Africains francophones qui ne provenaient pas des colonies françaises (comme le Zaïrois Antoine-Roger Bolamba) et même des poètes de langue portugaise, comme l'Angolais Mario de Pinto Andrade.

Dans la perspective ccsmopolite et panafricaine qui est ici la nôtre, le Congrès de Paris eut trois résultats dont on n'a pas encore fini de mesurer l'importance :

En premier lieu, il provoqua un épanouissement rapide de la littérature de langue française : cela est bien connu et je ne m'y attarderai pas.

En deuxième lieu, il renforça d'une manière décisive, au sein de la plus ancienne des littératures en langue européenne, la littérature lusophone, des tendances parallèles à celles qui avaient inspiré Senghor et Césaire au cours des années '30 : dans l'archipel du Cap Vert, on parlait déjà de *Caboverdeanidade* ; sur le continent, Viriato da Cruz avait lancé le mouvement *Vamos descobrir Angola*. À ces efforts pour définir une identité africaine, Mario de Pinto Andrade apportait la caution du Congrès de Paris et bientôt les jeunes intellectuels luso-africains, réunis à la *Casa dos Estudantes do Império* à Lisbonne, s'adonnaient à une poésie résolument et révolutionnairement affirmative, débarrassée des doutes et des ambiguïtés d'antan, débarrassée de ses complexes d'infériorité, une poésie que la censure portugaise de l'époque, on s'en doute, éprouva bientôt le besoin de contraindre au silence ⁵.

En troisième lieu, il n'est pas excessif de dire que le Congrès de Paris fut aussi à l'origine de l'essor spectaculaire pris, aux environs de 1960, par la littérature de langue anglaise. À vrai dire, les intellectuels noirs formés à l'école anglo-saxonne étaient pleins de réticences à l'égard du concept de négritude, qu'ils jugeaient trop abstrait et trop idéalisant : il suffit, pour s'en convaincre, de relire les réactions de Richard Wright. Mais il était indéniable que le concept était formulé et que la poésie qui en dérivait existait. Ce fut donc d'abord sous la forme d'un défi que le Congrès de Paris et ses séquelles affectèrent les jeunes auteurs nigériens sortis de l'Université d'Ibadan. Les premiers numéros de la revue *Black Orpheus* — et il est bien symptomatique que ce titre ait été emprunté à l'essai dont Jean-Paul Sartre avait préfacé l'anthologie de Senghor — étaient pratiquement alimentés par des traductions d'œuvres de langue française ⁶. Mais à la fin des années '60, le Nigéria venait en tête des pays producteurs de littérature en langues européennes : en tête pour la quantité, mais aussi égal à quiconque pour la qualité. Et ce n'est pas tout, car l'exemple nigérien fit bientôt tache d'huile et les cercles concentriques de la créativité poétique et romanesque atteignirent bientôt les autres pays de l'Afrique occidentale naguère britannique, et plus tard, à partir de 1962, ceux de l'Afrique orientale.

Je ne parlerai pas de l'Afrique australe, où des sociétés qui sont encore de type colonial ont suivi des cheminements littéraires forcément très différents.

Quoi qu'il en soit, au cours du dernier quart de siècle, deux phénomènes littéraires d'une importance inégalable se sont produits en Afrique noire. D'une part, des sociétés à civilisation orale ont accédé massivement à l'écriture et sont entrées brusquement dans l'ère de Gutenberg. D'autre part, une partie significative de l'intelligentsia a choisi de s'exprimer dans des langues étrangères (comme jadis mes propres ancêtres de Gaule et d'Ibérie s'exprimèrent en latin), qui ont en commun avec le latin du Moyen-Âge l'avantage d'être accessibles à un public international. Ainsi se créa une nouvelle littérature, certes. Mais ainsi aussi se créa un nouveau domaine d'investigation scientifique. Car, en somme, jamais il n'avait été possible d'observer de tels phénomènes (qui s'étaient produits à l'époque romantique, au début du moyen âge occidental et au temps d'Homère) avec les moyens et les techniques de la recherche moderne.

L'avenir devra reconnaître que, face à cet énorme enfantement, les hommes de science (et les femmes de science) de notre temps ont réagi avec une louable promptitude. Pour ne parler que des livres — et non des articles de périodiques —, je rappellerai que dès 1952 Gerald Moore publiait son *Seven African Writers*, où il examinait, dans une perspective critique, l'œuvre qu'avaient alors donnée quatre écrivains francophones et trois écrivains anglophones. Et vous me permettrez de rendre ici hommage à ma compatriote, Lilyan Kesteloot, qui a aujourd'hui retrouvé l'atmosphère intellectuelle si propice de Dakar, et qui, en 1963, publiait la thèse de doctorat qu'elle avait soutenue en 1960 sur *Les écrivains noirs de langue française* : là où Gerald Moore faisait œuvre de critique, Lilyan Kesteloot abordait plutôt cette nouvelle littérature en sociologue et en historien.

D'autres, cependant, éprouvaient le besoin d'une approche à la fois plus ample et plus systématique. Il est évident que pour l'étude (surtout historique) d'une littérature, le premier outil indispensable est une bibliographie aussi complète que possible. Des efforts dans ce sens furent faits très tôt : je ne mentionnerai ici que la « Bibliographie africaine et malgache » que Roger Mercier publia dans la « *Revue de Littérature Comparée* » en 1963, alors qu'il enseignait à l'Université de Dakar. Deux ans après, paraissait la première mouture d'un ouvrage par lequel le regretté Janheinz Jahn s'est assuré une place de tout premier plan dans l'évolution de la science africaniste : *Die neoafrikanische Literatur. Gesamtbibliographie von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Düsseldorf, 1965). Dans l'usage de Jahn, le terme « néo-africain » recouvrait les œuvres produites par les Noirs dans le monde entier : en Afrique, aux Antilles et aux Amériques. C'est là une conception qui peut se défendre, encore qu'elle ne se soit pas révélée très opératoire : en effet, les circonstances historiques se sont déroulées de telle sorte que l'expérience africaine, l'expérience antillaise et l'expérience américaine sont extrêmement dissemblables, ce qui ne peut manquer d'affecter les littératures qui les expriment. De surcroît, l'expérience africaine, vue en elle-même, est déjà marquée par une extrême variété, tant dans ses substrats locaux que dans l'impact des régimes coloniaux. C'est sans doute pourquoi Jahn se limita sage-

ment à l'Afrique noire dans une deuxième mouture, d'ailleurs beaucoup plus étoffée, de sa bibliographie⁷.

La bibliographie de Jahn présente deux caractères sur lesquels il convient d'attirer l'attention. Le premier, c'est qu'au contraire de la plupart des travaux analogues qui l'avaient précédée, elle est multinationale et interlinguistique⁸. Les œuvres en anglais et en portugais y figurent aussi bien que celles qui sont rédigées en français. Jahn créait ainsi les fondations scientifiques bibliographiques nécessaires pour une approche globale des littératures de l'Afrique noire. La valeur et même la nécessité de ce type d'approche s'étaient fait sentir dès les débuts de la science littéraire africaine: déjà le petit livre de Gerald Moore traitait d'écrivains anglophones aussi bien que francophones et son exemple fut suivi par d'autres spécialistes anglo-saxons comme Ann Tibble (1965) ou Judith Gleason (1965), ou encore par des Nigériens comme Oladele Taiwa (1967)⁹. Il n'en est pas allé de même parmi les critiques francophones, qu'ils fussent européens, antillais ou africains. Je n'en veux pour exemple que les travaux bien connus d'Edouard Eliet (1965), de Robert Pageard (1966), de Jean-Pierre Makouta Mboukou (1969) et de Jean Marie Abanda Ndengue (1969), ou même deux ouvrages, plus récents pourtant, que Robert Cornevin a consacrés à la littérature francophone d'Afrique noire (1970 et 1976)¹⁰. Cela s'explique sans doute en partie par l'incontestable priorité de la littérature d'expression française: elle fut, pendant plusieurs années, la seule existant réellement en qualité et en quantité suffisante pour attirer les chercheurs. Mais il ne faut pas non plus se dissimuler l'impact d'un certain francotropisme que l'enthousiasme des Français pour leur propre langue et leur propre civilisation a souvent réussi à inculquer aux peuples, européens comme africains, sur lesquels ils ont exercé à un moment donné de l'histoire, une influence prépondérante. On constate d'ailleurs de même que, si la plupart des œuvres francophones de quelque importance ont été traduites en anglais, la réciproque n'est pas vraie: alors que le lecteur de langue anglaise a accès à Senghor et à Rabéarivelo, à Hamidou Kane et à Mongo Beti, à Sembène Ousmane et à Yambo Ouologuem, le lecteur francophone, lui, n'a guère la possibilité de lire qu'un roman de Tutuola, deux de Chinua Achebe, trois ou quatre pièces de Wole Soyinka, quelques romans de Peter Abraham.

Il me paraît évident que cet esprit « nationalitaire », cet égocentrisme ethnique et linguistique, qui a malheureusement présidé à la formation de la science littéraire européenne au dix-neuvième siècle, doit être rigoureusement proscrit.

Il est extrêmement souhaitable que la science littéraire africaine qui est en train de naître sous nos yeux se place sous le signe de l'internationalisme et de la solidarité continentale. Ce besoin de globalité se marque bien dans le récent ouvrage de O. R. Dathorne, *The Black Mind*, qui, malgré ses défauts, a le grand mérite d'offrir un panorama complet de la littérature de l'Afrique noire dans les trois grandes langues européennes que l'histoire lui a assignées pour medium¹¹. Aussi doit-on se réjouir de la décision, prise en août dernier par l'Association Internationale de Littérature Comparée,

de confier à une équipe internationale de spécialistes la rédaction d'une Histoire des Littératures Africaines en Langues Européennes, dont on peut espérer qu'elle jettera des bases solides pour l'historiographie littéraire du continent noir. La littérature africaine en langues européennes est encore bien jeune, mais elle a parcouru avec une extrême rapidité les premières phases de sa croissance et il n'est certes pas trop tôt pour en faire l'histoire.

A côté de cet intérêt international, la bibliographie que Jahn publiait en 1965 offre un second caractère qui, à longue échéance, me paraît devoir conduire à des résultats encore plus fécondes: c'est qu'il ne reprend pas seulement les œuvres en langues européennes, mais aussi celles qui furent imprimées en langues africaines. Celles-ci n'avaient jamais suscité l'intérêt — extrêmement pratique et para-littéraire que de quelques missionnaires, linguistes et éducateurs. Seul un autre savant de formation germanique, le Suisse Peter Sulzer, avait abondamment montré, en 1955, l'intérêt intrinsèque que pouvaient présenter les littératures écrites en langues indigènes en Afrique australe.¹² Et Jahn avait été alors le seul à saisir la portée de cette démonstration. Mais sa bibliographie, surtout dans sa seconde édition, faisait ressortir aux yeux de tous l'importance de cette production, au moins aussi abondante que la littérature en langues européennes, et de surcroît plus ancienne.

C'est qu'en effet les conquérants européens apportèrent l'écriture dans toute l'Afrique. Mais en Afrique britannique et allemande l'alphabet fut d'abord utilisé non pour enseigner les langues du colonisateur, mais pour fixer les parlers locaux. La raison en est simple: les missionnaires anglais et allemands étaient en général protestants, la tâche qu'ils s'assignaient était de mettre la parole de Dieu, l'Écriture sainte, à la portée des Africains; et ils trouvèrent plus expéditif d'apprendre aux Africains à lire et à traduire la Bible dans les langues africaines, que d'attendre que les Africains aient appris assez d'anglais ou d'allemand pour lire les livres sacrés dans ces langues. C'est ainsi que plusieurs idiomes africains devinrent des langues littéraires écrites. Les œuvres rédigées en ces langues n'ont évidemment qu'un public restreint. Très peu d'entre elles ont bénéficié de traductions en langues européennes. Cela ne signifie pas qu'elles soient dépourvues de valeur. Après tout, peu auparavant, l'Europe aussi avait vu, grâce au romantisme, l'accession à la dignité littéraire écrite de nombreux dialectes de petite diffusion auparavant, écrasés par les langues majeures de l'Occident. Il en va de même en Afrique, et je n'en citerai qu'un exemple: le *Chaka* de l'écrivain Sotho Tomas Mofolo; ses traductions française et anglaise ont inspiré plusieurs poètes et dramaturges, dont il serait superflu de mentionner ici le plus connu.

Ces littératures, qui sont, chronologiquement parlant, le fruit premier de la colonisation et de l'alphabétisation qui en résulta, reçoivent aujourd'hui une attention de plus en plus soutenue, de la part notamment de savants africains qui, seuls, sont armés pour les apprécier correctement parce qu'ils peuvent seuls les comprendre de l'intérieur. Mais il apparaît avec une évidence croissante qu'elles



doivent être intégrées dans toute approche globale de la littérature africaine. Dès 1967, un Autrichien, Ulli Beier, qui avait été, avec Jahn, un fondateur de « *Black Orpheus* », reprenait, dans une collection d'études précédemment parues dans cette revue, des essais sur les littératures écrites en evhé, en yoruba, en akan, en haussa et en swahili ¹³. En 1969, Jahn encore, dans sa *Geschichte der neoafrikanischen Literatur* ¹⁴, s'inspirait des travaux de Sulzer et de divers linguistes allemands pour traiter aussi des littératures haussa et swahili et de celles de l'Afrique australe. En 1972, un numéro spécial de la « *Review of National Literatures* » consacrait plusieurs études aux littératures écrites en langues africaines, aussi bien, d'ailleurs, qu'à la tradition orale. La même année paraissait un ouvrage tchèque ¹⁵, où trois spécialistes proposaient, sous une forme à vrai dire assez schématique, une vue d'ensemble des littératures de l'Afrique moderne écrites en langues européennes et africaines. Cette tendance nouvelle est éminemment salutaire, car il est d'ores et déjà évident que certaines de ces langues sont appelées à un grand avenir littéraire, comme l'étaient, à la fin du moyen âge, les langues vernaculaires de l'Europe occidentale.

Jusqu'ici, il n'a été question que des littératures qui se sont constituées (en langues africaines d'abord, en langues européennes ensuite) sous l'effet du contact culturel avec l'Europe. Mais l'Afrique n'était pas, auparavant, un continent totalement illettré. La colonisation européenne n'a provoqué qu'une troisième vague d'alphabétisation. La première se produisit lorsque des immigrants sémites venus de l'Arabie du Sud introduisirent l'écriture sabéenne sur les hauts plateaux d'Abyssinie, quelques siècles avant le début de l'ère chrétienne: ce fut là le germe des littératures éthiopiennes, qui peuvent se targuer de deux millénaires d'existence ¹⁶.

La deuxième vague d'alphabétisation fut une conséquence de l'expansion musulmane aux premiers siècles de l'Hégire. L'Islam répandit en Afrique noire non seulement le livre saint, le Coran, mais aussi la langue sacrée, l'arabe, et l'alphabet au moyen duquel elle était consignée. Les résultats littéraires de ce contact culturel furent impressionnants. En Afrique occidentale, on vit fleurir, aux quinzième et seizième siècles de notre ère, une remarquable littérature arabe à Tombouctou, capitale intellectuelle de l'empire songhay. Dès le début du dix-huitième siècle se manifestait, en Afrique orientale, une littérature en langue locale, le swahili, transcrite au moyen de l'alphabet arabe. Et à partir de la fin du dix-huitième siècle, on put voir surgir, en Afrique occidentale, au moins trois littératures de ce même type *ajami*, délibérément créées pour les besoins du grand mouvement de réforme, dont le vecteur initial fut l'ethnie peul et qui prit son essor non loin d'ici, dans le Fouta Toro ¹⁷.

L'ensemble de cette littérature d'inspiration islamique constitue un domaine immense et un vaste champ d'action pour la science littéraire africaine. Certes, des chercheurs s'occupent à la découvrir et à l'inventorier: Européens d'abord, mais aussi, et, grâce à Dieu, de plus en plus nombreux, Africains. Les centres d'études se multiplient, les plus importants étant actuellement ceux d'Ibadan, de

Legon, et, bien entendu, l'I.F.A.N. à Dakar. Mais la tâche est immense. À travers toute l'Afrique musulmane, d'innombrables manuscrits restent encore inconnus, dissimulés et vénérés dans les bibliothèques privées de lettrés islamiques. Dans ce domaine bien précis, c'est sans doute la mission la plus urgente de la science africaine que de préserver cet héritage prestigieux du passé intellectuel du continent, de l'analyser et d'en faire ressortir la signification en une grande synthèse historique, à présent encore impossible.

Ici, comme en d'autres domaines, le Sénégal peut servir d'exemple. Il est possible que peu de Sénégalais, même cultivés, sachent que ce petit pays de l'Extrême-Occident peut faire état d'un patrimoine littéraire plus que séculaire en quatre langues différentes. Nul n'ignore sans doute, qu'il a été le premier moteur de la littérature africaine francophone moderne. Mais jusqu'il y a peu, qui savait de science sûre qu'il avait également produit, tout au long du dix-neuvième et du vingtième siècle, une abondante poésie arabophone, dont un chercheur de l'I.F.A.N., M. Amar Samb, vient seulement, au terme de nombreuses années de patientes recherches, de faire le bilan ¹⁸? En 1935, Henri Gaden révélait l'existence d'une poésie écrite en poular, lorsqu'il publiait une ode célèbre consacrée par Mohammadou Aliou Thiam à la gloire du grand réformateur el-Hadj Oumar ¹⁹: il ne semble pas que cette troisième littérature sénégalaise ait fait l'objet, par la suite, de recherches systématiques, malgré l'intérêt que l'on porte à présent à l'activité littéraire des Peuls dans d'autres régions de l'Afrique occidentale ²⁰. Quant à la littérature de langue wolof, dont l'existence fut révélée naguère par Cheikh Anta Diop ²¹ et Pathé Diagne ²², elle est encore toujours peu connue, bien qu'Amar Samb ait publié et traduit plusieurs œuvres de celui qui passe pour son plus éminent représentant, Moussa Ka ²³.

On voit assez combien notre connaissance du passé littéraire africain et singulièrement sénégalais est encore lacunaire et avec quelle insistance s'impose le développement rapide d'une science africaine en cette matière. Notre ignorance ne se borne d'ailleurs pas à l'héritage islamique. Même la littérature francophone du Sénégal, en apparence si abondamment étudiée pourtant, recèle des zones d'ombre dont je voudrais, pour terminer, citer un exemple: Birago Diop, le merveilleux conteur que nous aimons tous, avait un frère aîné, Massyla. Au lendemain de la première guerre mondiale, celui-ci écrivit un roman, *Le Réprouvé, roman d'une Sénégalaise*, qui parut, en plusieurs livraisons, dans un périodique dakarois, « *La Revue Africaine Artistique et Littéraire* ». A l'occasion du Congrès des Africanistes qui s'est tenu à Dakar en 1967, j'ai découvert, à la bibliothèque de l'I.F.A.N., un seul numéro de cette revue, contenant le deuxième épisode du roman de Massyla Diop ²⁴. Tous les efforts faits pour retrouver d'autres numéros de cette revue ont jusqu'à présent échoué ²⁵. Or, le fragment qui reste donne à penser qu'il s'agit d'une œuvre importante, pénétrante, largement supérieure aux écrits de Diagne et de Bakari Diallo, un récit qui annonce les développements ultérieurs du roman sénégalais avec Ousmane Socé et Abdoulaye Sadji. On voudrait espérer que tous les exemplaires de tous les numéros de

cette revue n'ont pas sombré dans le néant. En tous cas, une enquête systématique s'impose dans les bibliothèques publiques, privées, scolaires: son succès permettrait sans doute d'avancer d'une manière significative la date de la maturité romanesque du Sénégal francophone.

Le temps n'est plus où les historiens européens pouvaient prétendre — en toute bonne foi, d'ailleurs — que l'Afrique noire, étant dépourvue d'écriture, serait par conséquent un continent sans histoire. Ce n'est pas au Sénégal qu'il est besoin de démontrer que la littérature est une manifestation capitale de la culture d'une société. Aussi ne saurait-on trop souligner que, s'il est nécessaire d'amplifier et d'approfondir la connaissance déjà détaillée que nous avons des littératures en langues européennes, il importe au plus haut point de renforcer la recherche sur les littératures en langues africaines et en arabe (pour ne pas parler ici des littératures orales). Cela est important non seulement pour rendre encore plus positive et plus complète l'idée que l'Afrique se fait d'elle-même, mais aussi pour corriger, car elle en a encore grand besoin, l'image que le monde se fait de l'Afrique.

ALBERT GÉRARD
(Université de Liège)

NOTES

¹ *Présence Africaine*, VIII—IX—X (juin-novembre 1956) et XIV—XV (juin-septembre 1957).

² Sur la littérature d'expression portugaise, voir Russell. G. Mamilton, *Voces from an Empire: A History of Afro-Portuguese Literature* (Minneapolis, 1975).

³ Robert W. July, *The Origins of Modern African Thought* (Londres, 1968).

⁴ Robert Cornevin, *Littératures d'Afrique noire de langue française* (Paris, 1976).

⁵ Voir Carlos Ezedose, *A literatura angolana: Resenha Histórica* (Lisbonne, 1963), et Norman Araújo, *A Study of Cape Verdean Literature* (Boston, 1966).

⁶ Bernth Lindfors, « A decade of Black Orpheus », *Becks Abroad*, XLII (1968), 509—516.

⁷ Janheinz Jahn et Claus P. Dressler, *Bibliography of Creative African Writing* (Nendeln, Liechtenstein, 1971).

⁸ Pour plus de détails, voir Albert Gérard, « Bibliographical Problems in Creative African Literature », *IGE. The Journal of General Education*, XIX (1967), i, pp. 24—34.

⁹ Sur ces débuts de la recherche scientifique en littérature africaine, voir Janheinz Jahn, « Modern African Literature: Bibliographical Spectrum », « *Review of National Literatures* », II (1971), ii, 224—242.

¹⁰ Robert Cornevin, *op. cit.*, et *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar* (Paris, 1970). Contrairement à ce que ce titre peut donner à croire, cet ouvrage ne traite que de l'Afrique francophone.

¹¹ O. R. Dathorne, *The Black Mind: A History of African Literature* (Minneapolis, 1974).

¹² Peter Sulzer, *Schwarze Intelligenz* (Zürich et Fribourg-en-Brisgau, 1953). Sur les littératures bantoues de l'Afrique australe voir aussi: C. L. S. Nyembezi, *A Review of Zulu Literature* (Durban 1961), Albert Gérard, *Four African Literatures: Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic* (Berkeley, 1971) et A. C. Jordan, *Towards an African Literature: The Emergence of Literary Form in Xhosa* (Berkeley, 1973).

¹³ Ulli Beier (ed.), *Introduction to African Literature* (Londres, 1967). Voir aussi les chapitres consacrés aux littératures vernaculaires dans Bruce King, *Introduction to Nigerian Literature* (Lagos, 1971).

¹⁴ Düsseldorf, 1966. Traduction anglaise: *A History of Neo-African Literature: Writing in Two Continents* (Londres, 1968). La traduction française porte un titre plus

modeste et plus approprié: *Manuel de littérature négro-africaine du 16^e siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique* (Paris, 1969).

¹⁵ Vladimir Klima, Karel F. Ruzicka et Petr Zima, *Literatura Černé Afriky* (Prague, 1972). Traduction anglaise: *Black Africa: Literature and Language* (Dordrecht et Boston, 1976).

¹⁶ Sur les littératures de l'Éthiopie, voir Enrico Cerulli, *Storia della letteratura etiopica* (3^e éd., Florence, 1968).

¹⁷ Pour une synthèse provisoire, tenant compte de ces phénomènes largement antérieurs à l'impact européen, voir Albert Gérard, « Introduction aux littératures de l'Afrique noire », in P. Salmon (ed.), *L'Afrique noire* (Bruxelles, 1976), et « La littérature islamique de l'Afrique occidentale », *Bulletin des Séances* de l'Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, 1975, n° 3, pp. 268—283.

¹⁸ Amar Samb, *Essai sur la contribution du Sénégal à la littérature d'expression arabe* (Dakar, 1972).

¹⁹ *La vie d'el-Hadj Dumar* (Paris, 1935).

²⁰ Qu'il suffise ici de renvoyer aux travaux remarquables d'Amadou Hampaté Ba, Alfa Ibrahima Sow et Christiane Seydou.

²¹ Voir *Nations nègres et cultures*.

²² Voir ses ouvrages sur la langue wolof, et notamment une notice sur Moussa Ka dans sa « Chronique linguistique », *Présence Africaine*, n° 61 (1967), pp. 149—154.

²³ Voir la présentation, par Amar Samb, de la traduction d'un poème de Moussa Ka, « Ma dyéma burati... », *Bulletin de l'IFAN*, série B, XXX (1968), iii, pp. 847—860, et, tout récemment, son article « Jaaraama, un poème wolof de Moussa Ka », *ibid.*, XXXVI (1974), iii, pp. 592—612.

²⁴ N° 6 (juillet 1925), pp. 335—340.

²⁵ Notamment R. Cernevin, « Le Répruvé de Massyla Diop, premier roman africain de langue française, doit être retrouvé ». *Culture Française*, XVIII (1969), iii, pp. 28—30.

Poésie et idéologie: un tournant de la poésie québécoise contemporaine

Au lecteur européen, la poésie québécoise apparaît à la fois étrange et familière. D'une part, il retrouve dans ces chants du Nouveau monde des thèmes et symboles constants de la poésie de tous les âges et de tous les pays et qui forment un substrat poétique quasi universel. D'autre part, il constate que la poésie québécoise a sa propre spécificité au sein de cet universel. Elle est écrite en français; mais parce que le français est au Québec une langue transplantée, on s'aperçoit que celle-ci assume dans son contexte nord-américain son caractère propre. La nature canadienne est moins humanisée que celle de la vieille Europe et l'homme peut encore y retrouver, parmi de vastes espaces et face aux éléments, des émotions semblables à celles de ses ancêtres amérindiens. Par ailleurs, la culture québécoise est encerclée par celle de l'anglophonie tant canadienne qu'« états-unienne », et elle est de plus en plus consciente de cet encerclement; à ceci s'ajoute le fait qu'elle s'éprouve de plus en plus nettement différente de la culture française « de France », qui fut sa source principale. Enfin, il faut savoir que le Québec fut longtemps un système éducatif catholique, considéré rétrospectivement par les poètes dont nous allons parler comme ayant été fortement répressif. Tout ceci se cache et se révèle à la fois dans la poésie du Québec contemporain.

L'article que voici est consacré à une conjoncture historique qui se trouve également être une charnière dans l'histoire de la poésie canadienne d'expression française et que l'on appelle au Québec « la révolution tranquille ». Le critique ne peut qu'être frappé par le fait qu'une analyse en profondeur des textes poétiques se situant de part et d'autre de cette conjoncture historique révèle un changement, un tournant: les poètes québécois assument alors pleinement le donné, c'est-à-dire la nature et l'histoire de leur pays, comme producteurs de valeurs esthétiques. Notre analyse thématique de la poésie québécoise de part et d'autre de la coupure de 1960 aboutira à la découverte d'un parallélisme, constaté uniquement à partir d'un développement littéraire, entre celui-ci et son contexte historique et idéologique.

En une première phase, on le verra, les poètes tendent à exprimer des sentiments d'angoisse et de malconfort; indirectement, cette poésie se relie à des phénomènes d'aliénation et de dépossession dont on sait aujourd'hui qu'ils ont pour référents historiques les causes mêmes de la « révolution tranquille ». Les poètes de cette génération (nés au cours de la I^{re} guerre mondiale) n'accusent personne, ne s'adressent à aucun agresseur symbolique ou réel sinon en leur for intérieur. Leur révolte ne se tourne que contre eux-mêmes. Un obstacle intérieur semble les aliéner d'autrui parce que tout d'abord d'eux-mêmes, entravant l'amour d'autrui et attristant l'amour du pays.

La génération suivante, par contre, œuvre en pleine conscience de son aliénation et par cela même l'exorcise. Acceptation et révolte sont les deux pôles de sa poésie: acceptation dans la mesure où les poètes se choisissent eux-mêmes, consentant à leur être individuel et collectif; révolte, car dès que le moi s'incarne et se possède, s'acceptant dans ses imperfections et dans ses contingences, l'agressivité s'extériorise et, se détournant du moi, se fixe sur les responsables extérieurs des souffrances de celui-ci. Tout est à inventer ou à réinventer, y compris le langage poétique. Le poète, ayant « planté ses arbres sur cette terre », entend les retrouver à travers le langage et la mémoire de son peuple. Mais quelles sont donc les réalités hostiles qui, chez les poètes de la seconde génération, émergent dans la conscience claire? On ne saurait parler uniquement de « décolonisation » dans la mesure où le Canada français partagea d'abord avec le Canada anglais le sort d'un peuple soumis à une puissance étrangère (et subit aujourd'hui, avec lui, la pression culturelle des U.S.A.). L'histoire du Canada montre comment deux nations, l'une francophone, l'autre anglophone, s'installèrent à partir des premières explorations sur les rives du Saint-Laurent. Toutefois, la française fut peu à peu englobée par l'anglaise; et si l'ensemble du Canada en devenant Dominion (1947) coupa la plupart de ses liens administratifs avec l'ex-empire britannique, l'heure de l'indépendance n'en sonna pas pour autant au Québec. L'histoire nuance tout ceci en nous montrant, surtout aux périodes de gouvernement libéral, une forte participation canadienne-française au sein de la Confédération. Mais le québécois continue pendant longtemps à se considérer comme politiquement et culturellement aphone; et la poésie de la première phase témoigne de cette « double décolonisation »¹ d'une manière latente et indirecte. Les symboles s'y associent avec une cohérence frappante et dans une sorte d'unité négative, pour témoigner d'une faille intérieure (que nous pouvons interpréter comme provenant d'un malaise vis-à-vis de l'histoire) et d'un fort repliement sur soi. Il faut insister sur le fait que l'aliénation et le sentiment de déperdition de l'être, si souvent exprimés par les poètes, ne peuvent être objectivement imputés à la seule dépendance politique du Québec vis-à-vis du Canada anglais. A d'autres égards, la situation humaine au Québec a longtemps secrété ses propres poisons, tant dans le domaine de la politique et de l'économie internes que dans celui de la culture et de l'éducation. La « révolution tranquille » est le point culminant d'une libération toute interne; passage surtout d'une société traditionnelle et cléricale à une société laïque, post-industrielle, résolument ancrée dans le contexte nord-américain. Libération idéologique et morale de l'individu, essor économique et culturel du Québec, laïcisation de l'enseignement, hégémonie de la langue française: tels sont les fruits principaux de ce mouvement historique. L'histoire résout les conflits; la poésie n'en est jamais uniquement le reflet; elle enchâsse tous les moments de l'entier théâtre de l'encore irrésolu, du déjà perdu, du possible et de l'impossible.

On peut prendre pour point de départ de la poésie québécoise vraiment contemporaine la date de la publication à Hankéou des

Poèmes d'Alain Grandbois: 1934, début symbolique de ce que le critique Jacques Blais a pu appeler « le passage d'un monde à l'autre » car ce livre ne fut qu'un présage et ne connut pas une très vaste circulation. La masse de la production poétique allait être pendant plusieurs années encore surtout traditionnelle, à la fois par ses contenus et les modalités de son expression. N'empêche que l'impulsion est donnée et que la poésie du Canada français entre dans son ère contemporaine. Jusque là, pendant le premier tiers du siècle, les « modernistes » avaient été surtout les poètes qui dérangent d'une manière ou d'une autre les habitudes intellectuelles et esthétiques d'une tradition subordonnant l'art à la morale et à la religion, et maintenant les formes les plus classiques de la versification française comme seules capables de protéger le poète contre de dangereuses aventures. « Tenus en marge, ces inquiéteurs, qui accueillaient les influences étrangères, toujours en quête d'un ailleurs, ou altérés de voyages, furent taxés d'exotisme. Ce sont des exilés, de l'intérieur ou pas. »² De 1935 à 1939, selon les rigoureuses analyses de Jacques Blais, la poésie conservatrice s'enroule encore davantage sur elle-même. Il y a même, face aux crises internationales qui bouleversent le monde, une résurgence de la poésie régionaliste, plus paroissiale, plus moralisatrice et mièvrement sentimentale que jamais. Mais c'est également au cours de cette période que se forme, autour de la *Relève*, puis de la *Nouvelle Relève*, un jeune groupe d'écrivains parmi lesquels se trouve Saint-Denys Garneau, et qui brûlent de libérer la poésie sous tous ses aspects. Cet idéal leur paraît réalisable sans qu'il y ait de conflit avec leur foi catholique: à leurs yeux, le poète, tout à la joie de dire, doit aller jusqu'au bout de toutes ses intuitions et sa vocation ne s'accomplit pleinement que dans la fidélité à son art. Jacques Maritain, François Mauriac fournissent à ces jeunes écrivains les fondements intellectuels d'un art chrétien et moderne à la fois.

Saint-Denis Garneau publie en 1937 la seule de ses œuvres qui verra le jour de son vivant: *Regards et jeux dans l'espace*, titre optimiste et annonciateur de liberté, s'il en fut; et ce n'est pas le moindre paradoxe de cette période de l'histoire de la poésie que celui qui opposera à cet élan de confiance une véritable hantise de l'échec et un profond climat d'angoisse. De 1945 à 1940 enfin, que devient la poésie québécoise durant « la guerre des autres »? Si les œuvres de Saint-Denis Garneau, d'Anne Hébert, de Rina Lasnier, d'Allain Grandbois ne sont pas totalement étanches vis-à-vis de la catastrophe mondiale, il est certain toutefois que celle-ci n'y figure ni à titre épisodique ni même comme réalité symbolique profonde. Tout au plus peut-on la considérer comme le choc initial qui mène — ou contribue à mener — à la recherche d'un « univers habitable », paradigme valable aussi bien pour la terre natale que pour les pays lointains en proie aux totalitarismes.

Le cas de Saint-Denis Garneau est à bien des égards symbolique du sort de sa génération. Il s'est créé autour de ce poète une sorte de mythe que la critique québécoise actuelle tend plutôt à vouloir désamorcer: durant une majeure partie de sa brève existence (1912 — 1943) ce fut un homme joyeux et épris de beauté, plutôt qu'un personnage

tragique; et par ailleurs, l'étude de son « cas » humain, avec ce qu'il eut de morbide sur le tard, occulte la signification poétique et esthétique de son œuvre. A travers celle-ci, la poésie québécoise se libère par rapport à ses antécédents traditionnels et français; et elle s'ouvre sur un univers obsessionnel angoissé. Les poètes de la génération suivante aimeront à se définir à l'encontre de Saint-Denys Garneau, de son isolement, de son parti-pris de souffrance, de la barrière dressée entre lui et le réel. Ils partageront toutefois avec lui le sens de l'aliénation, qui chez eux émergera à un niveau conscient, et parfois hyper-conscient.

Saint-Denys Garneau est un poète libéré, tout d'abord, par la manière dont le vécu chez lui se transmue en poésie. Il fait table rase de toute thématique traditionnelle et se consacre, avec une concision déjà caractéristique de la tendance moderne, à l'ellipse et à la sobriété, à décrire sa vision poétique qui est aussi l'aventure de sa vie. D'autre part, la structure de son recueil n'obéit à aucune linéarité extérieure (temporelle ou narrative), mais uniquement à un discours intérieur préoccupé de dire ses liens avec le monde; et c'est le dire qui donne leur réalité aux liens du moi avec le monde. Démarche moderne s'il en fut, s'accomplissant dans un cheminement psychologique auquel le temps matériel est subordonné, et à travers des images qui s'associent dans la discontinuité. C'est la technique poétique qui, chez Saint-Denys Garneau, raconte elle-même son histoire, avec son air de tissu imparfait à force d'ellipses, de litotes, de sautilllements, de négligences voulues ou inconscientes. Cette histoire est celle de l'intermittence de l'être hanté par la déperdition du moi, ravi et menacé à la fois par la discontinuité du réel; et, sur le plan collectif, c'est celle de la quête d'une évasive identité.

Par ailleurs, Saint-Denys Garneau libère la poésie par rapport à ses antécédents français. On pourrait affirmer que son œuvre est la première qui, écrite en français, soit résolument nord-américaine, et qui, pour cette raison, apporte un correctif à l'imitation exclusive des formes et des modes littéraires françaises. Pourtant Saint-Denys Garneau, comme les autres poètes novateurs de sa génération, avait reçu au collège une formation classique qui l'avait nourri des formes traditionnelles de la poésie française, de la versification tributaire du classicisme, et de nombreuses lectures romantiques et symbolistes. Ce qui frappe, c'est la manière spécifique et décisive dont ce groupe de poètes québécois se démarque par rapport au passé littéraire français « de France ». La versification traditionnelle (rime, isométrie etc ...) est abandonnée, mais remplacée par d'autres ensembles de configurations et de récurrences manifestant encore un certain classicisme. Par ailleurs, les thèmes et les symboles caractéristiques de ce groupe de poètes ne sont pas sans ressembler au premier abord à ceux du romantisme européen; mais c'est précisément ici que l'analyse doit se nuancer pour tenter de saisir la spécificité québécoise. L'école de Montréal, qui précède notre premier groupe de poètes contemporains, doit certainement beaucoup aux mouvements poétiques français du XXI^e siècle: romantisme, Parnasse, symbolisme. Toutefois, chez Saint-Denys Garneau et chez ses contemporains, des thèmes et des

symboles en apparence liés au romantisme européen se « canadianisent » singulièrement. Ce qui au Québec aliène le poète par rapport à lui-même, à la femme, au réel ne correspond que partiellement aux causes du « mal du siècle » des romantismes d'Europe. Il ne s'agit pas, par exemple, de la stagnation et de la soif d'aventures dont on a parlé à propos des poètes romantiques français qui, trop jeunes, avaient manqué l'aventure napoléonienne. Peut-être s'agit-il d'un malaise d'origine économique: les poètes de la génération de Saint-Denys Garneau sentent se resserrer sur leur avenir l'étau de la crise qui débuta en 1929. Culturellement, d'autre part, ils sont exilés par rapport aux sources qu'on leur présente comme étant celles de leur propre culture et en même temps affectés, inconsciemment sans doute, par la culture canadienne-anglaise avoisinante. Il faut également tenir compte des ravages qu'en plein vingtième siècle l'éducation canadienne française, gouvernée par un rigorisme catholique fortement répressif, perpète dans l'esprit de ceux qui la reçoivent. La poésie de Saint-Denys Garneau lui doit son sens du péché, origine psychique majeure de son malaise existentiel.

Pourtant *Regards et jeux dans l'espace* débute dans la claire joie d'une double conquête du monde: par le regard et par le jeu poétique. Car la poésie permet au poète (comme le jeu à l'enfant jouant sur le tapis) de reconstruire le monde. Elle permet de bousculer l'ordre établi, et de contempler le monde avec un regard neuf. Le thème du « Jeu » manifesté dans un célèbre poème du même nom parle tout d'abord, au niveau épisodique, de la libération du poète par la poésie. Dans l'ambiance du Québec d'alors pratiquer un art non assujéti à l'idéologie dominante était en soi une protestation, en même temps qu'un motif de fierté joyeuse en vue de jours plus heureux. En profondeur, ce poème véhicule par ailleurs toute une poétique des plus modernes. Les mots avec lesquels le poète « joue » et reconstruit le monde sont bien les mots les plus simples de la vie quotidienne; mais les alliances qu'ils forment au sein du poème leur donnent un sens tout autre, provenant, lui, de l'unité du poème plutôt que du réel dont les mots sont tirés. Le poème (comme le jeu encore) sèvre les mots de leur sens référentiel afin de les faire entrer dans l'univers du poème, où ils tirent leur sens de leurs relations avec l'ensemble de celui-ci. Cela ne veut pas dire que le poème existe dans un vide ou un isolement complet par rapport au monde quotidien; mais qu'il se relie à celui-ci d'une manière indirecte, et qu'il faut savoir l'interpréter comme un moment signifiant et représentatif de la vie d'un individu, et par là, d'une collectivité.

La vision artistique du monde chez Saint-Denys Garneau n'est que très légèrement revanche romantique idéalisant le réel, mais est surtout création centrée sur elle-même et, *pour cette raison*, libre et libératrice. Mais la conquête visuelle du monde par le regard, et celle qui est création poétique par la magie des mots, ne forment que des moments qui alternent avec des moments de repliement sur soi et de doute. La poésie de Saint-Denys Garneau se place d'ailleurs dans son ensemble sous le signe d'une alternance qui vit de violentes oppositions. C'est ainsi que la respiration poétique libératrice a pour

contre-partie la danse impossible, image de la vie (et à un autre niveau, de la vie au Québec) comme un espace fermé où il est difficile de « danser »:

Mes enfants que vous dansez mal
Il faut dire qu'il est difficile de danser ici
Dans ce manque d'air

La « danse », symbolisant toute activité humaine dans le temps et l'espace de la vie, s'oppose au « regard » qui contemple sans tenter de les conquérir, ce temps et cet espace. La poésie de Saint-Denys Garneau se trouve constituée par la tension entre l'affrontement du réel qu'est la danse et le contact immatériel, conquérant en puissance mais bientôt frustré, du regard.

Chez les poètes romantiques ou post-romantiques, la nature consolatrice, marâtre ou simple témoin, existe en tout cas comme entité réelle en présence de laquelle la conscience du poète tisse l'histoire de son malheur (ou, plus rarement, de son bonheur). Chez Saint-Denys Garneau la nature n'est plus cette présence univoque; comme l'être humain lui-même, elle est évasive et poreuse et ses qualités sensibles se désintègrent en une sorte de vibration intemporelle où la matière elle-même se défait: perception existentielle, donc moderne, mais liée à un fond de platonisme qui exige la spiritualisation du réel. Or, dans les moments où l'idéalisme se défait et où l'alternance tourne au noir, cette dématérialisation du réel est bien aussi une désintégration.

Avec des jeux de symboles très différents dans chaque cas particulier, la nature sort également de son rôle conventionnel chez Anne Hébert, Rina Lasnier et Alain Grandbois. Dans le recueil d'Anne Hébert intitulé *Tombeau des rois*, par exemple, la fausse simplicité des symboles puisés à même la nature canadienne masque le fait que ces symboles, divorcés en réalité de leur enracinement originel, sont happés dans le monde étrange et captif que le poète édifie autour de soi. Prenons pour exemple ces vers dans lesquels bois et « fontaines », menaçants et hostiles, rejoignent un monde extérieur totalement dépourvu de sécurité, envers d'un « dedans » également sans sécurité, hormis celle de l'accoutumance:

N'allons pas dans ces bois profonds
A cause des grandes fontaines
Qui dorment au fond

Ainsi que nous le verrons plus loin, Anne Hébert rejoindra au tournant de 1960 la seconde vague de poètes, ceux précisément qui reconnaissant en eux-mêmes les signes de l'aliénation, s'insurgent puissamment contre celle-ci. Il est intéressant de constater d'ores et déjà que si, dans *Tombeau des rois*, les symboles tirés de la nature s'unissent pour créer une ambiance d'insécurité, dans *Mystère de la Parole* par contre, en 1960 précisément, Anne Hébert aura découvert une nouvelle manière d'habiter la nature.

La modification des thèmes et symboles conventionnels affecte aussi chez les poètes de cette génération, y compris Anne Hébert à l'époque de *Tombeau des rois*, la perception du temps. Devant la conscience malheureuse d'un Lamartine, poète romantique français, le temps, objectivé, s'écoulait réellement:

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez?

s'écriait-il dans « *Le lac* ». Chez Alain Grandbois qui, parmi les poètes québécois de sa génération, s'interroge plus que tout autre sur la temporalité, le plus angoissant sans doute est que le temps n'est pas, qu'il est seulement une qualité évasive de ce qui a été et dont il ne reste qu'une absence:

Les jours avec une grande douceur
Glissant dans l'air et sur l'eau
Nouant les chaînes d'oubli
Tissent la tunique de l'absence³

Il est vrai qu'Alain Grandbois, au contraire de Saint-Denys Garneau, dont le drame est précisément de n'avoir su le faire, choisit d'ancrer dans la précarité même sa protestation d'homme contre la nostalgie de l'éternel:

Qu'une seule colonne
Nous scit enfin donnée
Qui ne jaillisse pas du miracle
Qui pour une seule fois
Surgisse de la sourde terre
De la mer et du ciel⁴

Fréquente chez Grandbois, cette image de la colonne manifeste tout spécialement son sens de l'espace et en particulier de la verticalité; ciel et terre et mer tout entiers, dans leur immensité, sont les espaces vers lesquels ou plutôt à travers lesquels le poète projette les pulsions de son angoisse et de son espoir; car, comme chez Saint-Denys Garneau, chez qui la vision est moins englobante et en général plus centrée sur la terre et non sur les espaces cosmiques, tout symbole entre dans la structure du poème et tire ses significations des relations internes à celui-ci. Mais dans cette dernière citation il n'y a pas opposition entre ciel, mer et terre; au contraire, ces trois composantes du monde naturel collaborent en quelque sorte et sont placées sur le même plan, par opposition à un autre monde, comprenant lui aussi mer, ciel et terre, monde de l'explication et de la vision religieuses où l'initiative venait du ciel et contrecarrait la volonté humaine ou du moins retardait la prise en charge par l'homme de son propre destin. Le miracle, suspension des lois naturelles, était nécessaire parce que dans cet univers figé où l'amour mutuel des hommes et des femmes devait passer par Dieu, où l'homme, voyageur sur terre, recevait tout du ciel, tout don et toute grâce *descendaient* du ciel (la notion de trans-

cendance impliquant à la fois verticalité et descente). Dans le monde reconstruit de la vision poétique d'Alain Grandbois, la colonne monte de la terre vers le ciel, somme de toutes les aspirations de tous les êtres: la verticalité est ainsi inversée.

Les symboles de l'espace comme ceux du temps sont ainsi affectés chez tous ces poètes par un sens de la limite, de l'effritement, de la néantisation (car la puissante montée de la colonne reliant le ciel à la terre, chez Alain Grandbois, n'existe précisément qu'à l'état de souhait, à l'optatif). Chez Anne Hébert, les espaces clos où le « dedans » et le « dehors » entrent en opposition apparaissent dans presque tous les poèmes de *Tombeau des rois*; à cet égard, le tombeau comme lieu du drame de l'être en lutte contre ce qui le tue en est un excellent exemple, et la clôture elle-même est le procédé par lequel l'univers du dedans, par quelque jeu particulier de symboles qu'il se définisse, se défend anxieusement contre celui du dehors.

Saint-Denys Garneau a parfois été considéré comme le poète qui, tout en luttant contre les empiètements de la mort sur la vie — il n'est que de songer à l'image de la cage d'os, dévorée de l'intérieur par son propre cœur, à laquelle l'être se réduit, par opposition à la vision conquérante du début de *Regards et jeux dans l'espace* — finit par s'abandonner à la mort, mais aussi à la grâce:

Et je prierai ta grâce de me crucifier
Et de clouer mes pieds à ta montagne sainte
Pour qu'ils ne courent pas sur les routes fermées
Les routes qui s'en vont vertigineusement
De toi ⁵

Le recours à la transcendance abolit-il le sens — et l'horreur — des limites de l'être? Les vers cités ne s'ouvrent pas sur un au-delà de liberté: ils parlent de la fausse liberté des routes du monde, d'autant plus fermées qu'elles paraissent s'étendre à l'infini. C'est au centre et non à la périphérie que l'être trouvera sa sécurité s'il la trouve jamais, mais pour cela il faut qu'il se laisse clouer, immobile, à l'intérieur de ses limites. On le voit, l'abandon à la grâce pourrait faire apparaître au poète comme une véritable libération la dissolution du poids et de l'espace de son être; mais il ne saurait rendre tout à fait lumineux cet espace, ce poids. Chez Alain Grandbois, l'être en quête de son salut terrestre parcourt tous les temps et tous les espaces; chez Saint-Denys Garneau (dans « *Commencement perpétuel* » par exemple) il parcourt, en l'inventoriant minutieusement, le temps et l'espace de ce qui lui reste à vivre; et c'est toujours, chez les deux poètes, une lutte semblable, et semblablement perdue, contre les déterminations du réel.

Chez Rina Lasnier également, un malaise se fait jour vis-à-vis du réel, de l'habitation du temps et de l'espace et du corps auquel nous sommes liés sur cette terre. Ce n'est pas que ce poète n'ait un sens aigu de la beauté terrestre; celle-ci possède au contraire pour elle quelque chose de pathétiquement et d'irrésistiblement attrayant.

Rina Lasnier, sans l'obstacle intérieur dont nous parlons, serait et est parfois, follement amoureuse du donné:

Au cœur de moi j'ai pris le lac dans mes bras
Des danses noyées j'ai relevé tous les pas
et les essaims d'abeilles qu'y jette le soleil ⁶

Mais même ce poème lumineux recèle sa part d'ombre avec ses « danses noyées »; et les amants n'y ont finalement rien à partager sinon la précarité parfois traversée d'élans de joie ... ou de nostalgie de la joie. L'insécurité vis-à-vis du réel est d'autant plus apparente que le désir de sécurité et de joie se fait plus violent. Longtemps considérée comme un poète mystique ou en tout cas spiritualiste, Rina Lasnier semble continuellement en contradiction dialectique avec ces tendances. Quelles sont les formes qu'assume chez elle cette « difficulté d'être »? Tout d'abord, le thème de la « présence de l'absence » hante tous ses recueils, et pas seulement celui portant ce titre. Par ailleurs, dans le poème liminaire du recueil *Escapes*, il est impliqué que l'élévation est le mouvement naturel au poète, en tant que poète et en tant qu'être humain. Descendre chez les hommes c'est « faire escale » parmi eux comme s'il s'agissait d'une mission; ce n'est pas véritablement fixer, enraciner sa présence au monde. L'incarnation, pour Rina Lasnier, fait problème. Et n'en est-il pas de même dans le poème « *Présence de l'absence* » par lequel s'ouvre le recueil du même nom, lorsqu'elle parle de « l'embrasement amoureux de l'absence sans la poix de la glutineuse présence »? Seule, l'absence serait donc source d'embrasement, alors que la présence, par sa lourde, oppressante matérialité, tendrait plutôt à entraver l'amour.

La difficulté d'être se marque bien entendu également à travers le thème du temps. Voici un bref poème intitulé, précisément, « *Temps* »:

Le temps n'est rien qu'un oppressant dimanche
D'Élohim la remuante absence
Quand l'esprit cesse son baiser
Et laisse la voix recompter la distance
Entre le murmure et le silence.
Baiser ! Somme de l'éternité.⁷

De même que la présence n'est qu'une pause entre deux envols, de même le temps est ici mis en opposition avec l'éternité, non pas afin que l'instant soit éternisé, mais afin que l'éternité à travers l'image du baiser ôte au temps sa poignante élusivité, et en somme le déshumanise; le premier vers en a décidé ainsi en réduisant le temps à n'être, lui aussi, qu'une escale entre deux éternités.

Donc, quel que soit le thème traité, le réel fait problème par suite de l'obstacle intérieur interposé entre le poète et le réel, le poète et autrui. Il nous est loisible de considérer cette double séparation comme tributaire d'une séparation plus fondamentale encore qui est la division intérieure. Dans la vie psychique de l'individu,

n'est-il pas vrai que l'acceptation de soi-même ainsi que l'insertion du moi dans le monde des êtres et des choses sont mutuellement liées ? Or, à ce stade de la poésie du Québec, les signes d'une difficile habitation du réel se multiplient chez les poètes. Le thème de l'amour est sans doute le plus radicalement affecté par ce « malconfort ». Cela est évident chez les quatre poètes dont nous avons parlé : l'amour est lié à la mort plus qu'il ne l'est à la vie. Chez Alain Grandbois, dans « *Noces* », les amants coulent à pic dans les profondeurs marines : image sexuelle si l'on veut, mais d'une coloration funèbre ; et la fiancée est généralement présente chez lui comme souvenir de la fiancée morte, lié d'ailleurs à celui de la mère morte, ce qui ouvre à la psychanalyse littéraire la voie des spéculations concernant l'obsession, chez ce poète, du retour vers le passé et la quiétude du sein maternel.

Il est toutefois, chez les quatre poètes en question, une contrepartie compensatrice de leur lutte pour assumer le réel : c'est que la poésie leur est exorcisme et gage d'un monde enfin habitable. Il ne s'agit pas seulement de la projection sentimentale d'un monde idéalisé, propre seulement à l'évasion ; mais bien d'une affirmation : c'est que si l'impossible sur terre, et plus particulièrement en terre québécoise, doit demeurer impossible, *dire est déjà une victoire* dans la mesure où le poème met en lumière les monstres latents, et les enchâsse dans un langage susceptible de devenir lieu de communication.

* * *

Au tournant dont nous parlons il se produit assez subitement une antithèse, caractérisée avant tout par le fait que les thèmes et les symboles décrits s'y inversent. À cet égard, l'œuvre d'Anne Hébert est charnière, et exemple par excellence. Par ses premières œuvres, elle appartient à la génération de Saint-Denys Garneau ; mais par *Mystère de la Parole* (1960) elle se situe au cœur de la seconde vague, parmi les poètes qui, émergeant de la prison intérieure, s'engagent dans la voie du risque, de l'acceptation du réel, de la liberté. D'un recueil à l'autre le changement chez Anne Hébert est tel que nous pouvons considérer son œuvre poétique, dans ses deux phases successives, comme pivot et modèle de la transformation historique qui se produit. Les structures psychiques et métaphoriques de *Tombeau des rois* dévoilaient un monde figé au centre duquel se tenait un être seul, séparé d'autrui tout autant que de lui-même. Plusieurs poèmes, dont particulièrement « *Les grandes fontaines* », figurent cette clôture. C'est tout le cycle de l'eau qui enferme l'être dans sa circularité et tisse un voile d'irréel autour de celle qui parle. Peu importe qu'elle dorme ou qu'elle veille : son sommeil, comme son rêve éveillé, coïncident dans leur irréalité, celle que les sociologues expliquent par l'aliénation. Les vers que voici ne figurent-ils pas une vie captive stagnant dans un milieu irréel, insonore, artificiel, et malgré sa fluidité, emprisonnant ?

Pluie pluie
Lente lente pluie

Sur celle qui dort
Ramenant sur soi le sommeil transparent
Tel un frêle abri fluide⁸

Il arrive que ce monde clos prenne un caractère menaçant ; les « grandes fontaines » dorment au fond des bois et il ne faut surtout pas les éveiller ...

Plus typique encore est le cas des « *Petites villes* ». Songeons à toute la gamme des significations ordinairement associées au symbole de la ville, surtout petite : elle peut abriter tout aussi bien de grandes solitudes que les plus fortes promesses d'appartenance, voire de fraternité. Mais tout symbole est polyvalent, capable de se charger de sens positifs autant que négatifs. Dans ce poème *de la première phase*, les petites villes sont des amas d'objets atrocement passifs. Chez un autre poète, on pourrait dire que cela provient de ce que le poète s'identifie avec les jouets auxquels l'enfant donne vie. Mais les petites villes d'Anne Hébert n'ont en commun avec les vrais jouets que la passivité, c'est pourquoi le jeu devient sinistre :

Les petites villes dans nos mains
Sont plus austères que des jouets
Mais aussi faciles à manier

Je joue avec les petites villes
Je les renverse ...⁹

L'étanchéité des petites villes, dont « aucune rumeur de vent, aucune rumeur d'eau » ne s'échappe, est de même nature que celle de l'univers aquatique des fontaines. Il y règne le silence de l'incommunicabilité.

Quel était le rapport de cet univers clos avec le réel quotidien ? Non pas celui d'un reflet direct. La vraie poésie n'est jamais cela, mais plutôt projection et correspondance recréées sur le plan du langage ; et dans cette création nous parvenons à discerner ce en quoi la vision d'un poète se distingue de celle d'un autre, et du réel, point de départ de la création. Le poème « *Un mur à peine* » nous livre ce secret pour Anne Hébert au premier stade de sa poésie. En effet, un mur à peine sépare la locutrice de l'au-delà qu'elle pressent (non seulement la vérité ultime des choses, mais également le secret poétique qui en diffère, et pourtant y est lié) ; elle pourrait « sauter la haie de rosiers » et peu s'en faut qu'elle ne le fasse. Mais elle se sent fixée par sa fidélité et par « des ... liens avec la mort » au cercle intérieur où l'immobilité la livre à son destin.

Jusqu'au viol rituel final du dernier poème de *Tombeau des rois*, qui donne son nom au recueil, la narratrice est conduite par quelque inéluctable volonté hors la sienne dans un environnement enchanté, au double sens de ce mot, fait de maléfice mais aussi d'attrait invincible. Toutes les associations d'images manifestent un attachement au passé qui ne peut être que l'envers d'un refus du réel. Cet écran (eau, ou mur, ou même place vide du cœur de l'amant dans « *La fille maigre* »), séparant la conscience d'un monde trop hérissé de risques, aliène simultanément le poète d'elle-même ; mais c'est une

douce aliénation, trompeusement douce. Le « doux corps » de la dormeuse dans « *La chambre fermée* » est confortablement contenu dans son lit de bois noir ; mais c'est à condition de ne pas bouger ni ouvrir les yeux.

On le voit : un parti-pris du regard en arrière, confinant à la limite à un désir de mort, figeait cette vision. Comme les autres poètes de sa génération, Anne Hébert habitait mal le réel. Mais, de même que la génération suivante, celle des poètes nés vers 1930 surmonte ce malaise et se définit par réaction à lui, par l'acceptation et bientôt par l'amour du réel, de même la « nouvelle » Anne Hébert vient s'inscrire dans le mouvement qui lutte pour briser le cercle maléfique de l'aliénation.

Ce qui change, ce n'est pas seulement la perception du moi, du monde et de leurs rapports mutuels ; c'est aussi le poème lui-même dans le contexte du rôle nouveau de la poésie. Au premier stade, on pouvait considérer le poème comme projection des forces négatives, transposées mais bien présentes ; au second stade, le poète se saisit de leur configuration et la transforme consciemment. Les mêmes symboles apparaissent souvent, mais se chargent de valeurs nouvelles. Dans *Tombeau des rois* l'espace se rétrécissait et s'obscurcissait toujours davantage ; quant à celui du corps humain lui-même, il se disloquait. Dans *Mystère de la parole*, au contraire, il est en expansion et la conscience devenue lucide accepte hésitation, risque, danger, abandonnant toute fausse sécurité.

Survienne la rose des vents sur le seuil de la porte, grande fougère aux
crosses rouges, dame et servante aux jupes fraîches ...¹⁰

Le poète appelle donc l'espace à s'ouvrir ; c'est au seuil de la porte et non plus dans une chambre fermée que l'affrontement a lieu, et qu'est ressenti « l'appel du monde au goût de varech ».

Le symbole de la neige, canadien s'il en fut, participe aussi au phénomène d'inversement. Dans un poème qui porte son nom, la neige fouette, stimule, « nous met en rêve sur de vastes plaines », « en selle sur des coursiers d'écume », et « nous sacre en haute mer ». Sous le gel, le cœur reste brûlant. C'est même l'opposition du feu et du gel qui confère à ce poème son dynamisme (alors que dans les poèmes de la période précédente le gel signifiait fixité et fixation, immobilité et mort).

Ce qui est vrai, psychologiquement, sur le plan individuel, l'est aussi, à un autre niveau de signification, de la collectivité. L'appel de la mer au goût de varech est tel pour tous, et c'est au nom de tous que le poète dit : « Nous nous battons jusqu'à l'aube — La violence nous dresse en très hautes futaies — Nos richesses sont profondes et noires ... » Réalité violente et noire mais lieu de communion. A cet égard, même le pronom « nous », si commun pourtant, change de sens de la première période à la seconde : avant, le moi prisonnier s'invente un allocutaire, parfois plusieurs, mais toujours échos de lui-même. Maintenant, le « nous » se compose d'être différents certes et non moins seuls qu'auparavant, mais conscients d'eux-mêmes et décidés à vaincre le silence. Le mystère de la parole naît ainsi au confluent des

silences vaincus. Au nom de ses frères aphones le poète se saisit de toutes les virtualités du monde et leur donne un nom. Peut-être est-il tant soit peu naïf du fait même de son éclosion brusque, ce lyrisme collectif qui fait dire à Anne Hébert:

Que celui qui a reçu fonction de parole vous prenne en charge ... et
n'ait de cesse que ne soient justifiés les vivants et les morts en un
seul chant parmi l'aube et les herbes ¹¹...

Le retournement des thèmes et des symboles qui se produit chez Anne Hébert résume admirablement la différence des deux générations de poètes québécois. Il est, par ailleurs, un poète né en 1920 que son âge rapprocherait plutôt de la première génération, mais dont l'œuvre, exception confirmant la règle, annonce la seconde génération: c'est Gilles Hénault, poète de l'enracinement inconditionnel, fût-ce dans un pays « long comme le charroi monotone des jours malheureux ». Ce qui à ses yeux crée l'être humain, c'est le tracé de son parcours quotidien. Sevré des sons, des images, des sensations qui ont nourri son enfance, l'homme n'est qu'« un étrange étranger »; la poésie prendra donc racine à même le passé culturel autochtone. Toute archéologie intellectuelle venue d'ailleurs, fût-ce d'Europe, manque de réalité en comparaison. « Le racinement nous fait une mémoire végétale ». Selon Hénault, et dans sa propre poésie, la poésie sourd de cette mémoire qui puise ses images visuelles, mais aussi ses percepts auditifs et tactiles en une nature à laquelle il adhère aussi totalement qu'il se peut, nature à la fois autour de lui et en lui.

Ainsi que le montre « *Bestiaire* », il y a chez Hénault une tendance puissante vers un lyrisme collectif qui soit — comme le cri d'une espèce animale — l'expression unanime de l'âme d'un peuple, et qui ait les racines les plus profondes en une terre et une histoire: celles de l'Amérique du Nord. Mais cette poésie de l'appartenance se nuance chez Hénault d'une ironie toute moderne: il désirerait que la poésie soit vraiment communication, tout en reconnaissant l'élusivité du sens des mots et le problème de l'incommunicabilité. C'est pourquoi la poésie est à ses yeux sémaphore: signalisation entre solitudes plutôt que dialogue continu.

Au tournant de 1960, cette nuance de négativité elle-même cèdera le pas à l'affirmation et à l'acceptation et l'on constate, ainsi que nous l'avons déjà fait à l'intérieur de l'œuvre d'Anne Hébert de part et d'autre de cette date, un inversement des thèmes et des symboles dans ce sens. Chez Jacques Brault par exemple, on ne saurait nier que l'attrait du passé existe, tout au moins à l'état de tendance, comme chez les poètes de la génération précédente; mais le poète connaît et démasque ce poids qui le tire en arrière et appelle de ses vœux le temps de la libération du moi individuel et collectif. Ce temps viendra lorsque le présent pourra être aimé et saisi comme tel:

Ah qu'il vienne qu'il vienne le temps
où je m'éprenne de la margelle des vents
qu'il vienne le temps mien à jamais
cù je boive à la paume de l'eau ¹²

Consciemment, les poètes se prennent à vouloir affronter le réel et percer le voile d'irréalité qui avait été l'obstacle (mais aussi source) de la poésie antérieure. Il est significatif que lorsque Paul-Marie Lapointe prépare pour les éditions de l'Hexagone, important centre de ralliement de la poésie québécoise contemporaine, une édition de ses poèmes des années 1948-65, il intitule ce volume *Le réel absolu*. Dans l'histoire personnelle de ce poète cela signifie qu'il émerge du surréel (plutôt que de l'irréel) vers le réel ; mais dans l'histoire collective, sa volonté de donner valeur absolue au réel montre que le problème est ainsi mis au jour ... et surmonté. Accepter le réel, ce n'est pas fuir ou nier sa teneur en angoisse ; c'est au contraire assumer celle-ci et en quelque sorte se l'assimiler :

je suis l'angoisse ¹³

dit Paul-Marie Lapointe et ce n'est pas non plus créer une opposition factice entre corps et âme, temps et éternité ; aux yeux de ce poète, ils forment *ensemble* « le réel absolu ».

Il nous faut enfin examiner, surtout à propos des poètes du groupe Partis-pris, le rapport, paradoxal en apparence, entre acceptation et révolte. En réalité, le fait de consentir à l'affrontement et même de le rechercher présuppose l'acceptation du réel comme valeur et laisse entrevoir la participation de la poésie à la transformation de la réalité sociale. Chez Paul Chamberland, par exemple, la révolte poétique, sans s'identifier totalement à la révolution politique, n'en est pas moins profondément liée à celle-ci : la société nouvelle en saurait naître sans affecter foncièrement les rapports de la poésie et du langage. Selon Chamberland c'est toute la culture de son pays qui est à redéfinir, à tirer de son abstraction et à soustraire aux attaches hégémoniques et étrangères de son passé. Comme aux périodes de grande lutte, la poésie doit pour ainsi dire se suicider dans toutes ses formes attendues, afin de pouvoir *être* :

J'écris le poème d'une circonstance mortelle inéluctable
... je ne sais plus parler
je ne sais plus que dire
la poésie n'existe plus
que dans les livres anciens, tout enluminés
... parce que je ne veux pas vivre à moitié dans ce demi-pays ¹⁴

Renoncement, donc, à tous les esthétismes et à tous les prestiges formels du passé afin que puisse naître une forme enfin correspondant authentiquement au « je » du poète et au « nous » du pays nourricier du poème :

... et tant pis si j'assassine la poésie
ce que vous appelez la poésie
et qui pour moi n'est qu'un hochet
car je renonce à tout mensonge
dans ce présent sans poésie
pour cette vérité sans poésie moi-même ¹⁵

A de tels moments dans l'histoire du moi et du pays la fonction du poème se transmue, mais c'est pour demeurer plus profondément elle-même: le poète est à l'écoute de l'histoire comme il fut, aux époques anciennes, à l'écoute de la nature. Il perçoit de toutes ses facultés et toujours (tel l'enfant) comme s'il percevait pour la première fois.

Or, ce qui dans la situation historique précise qui est la sienne attire surtout son attention c'est la destructuration de la personne: la sienne et celle de ses frères, sous la pression des forces aliénantes. Le verbe poétique nouveau ne pourra d'emblée que correspondre à cette destructuration; c'est pourquoi l'invention se réduira pour commencer à défaire la poéticité des époques révolues afin de revenir aux éléments même du langage:

j'habite une terre de crachats de matins hâves
et de rousseurs malsaines les poètes s'y suicident et
les femmes s'y anémient les paysages s'y lézardent et
la rancoeur purulle aux lèvres de ses habitants

non non je n'invente pas je n'invente rien je sais
je cherche à nommer sans bavure tel que c'est
vivre cela le dire et le hurler en un seul long cri ¹⁶

L'image du cri incarne admirablement le problème de la poésie québécoise en cette conjoncture de son histoire. Gilles Hénault avait déjà figuré par elle sa nostalgie d'une poésie qui fût l'expression totale d'une communauté d'hommes. Le « cri » doit triompher de l'incommunicabilité, et pour cela il doit être fidèle. Or, pour cette génération de poètes québécois la fidélité passe par le refus des poncifs, du conventionnellement beau, et de tout ce qui ne s'ajuste pas à la « douleur de mon pays ». Pour Chamberland, la poésie ne peut jaillir d'une source autre que l'humanité, en lui, blessée:

je suis un homme qui a honte. d'être homme
je suis un homme à qui l'on refuse l'humanité
je suis un homme agressé dans chacun ... ¹⁷

Alors que chez Saint-Denys Garneau la révolte, couvant dans l'inconscient, finissait par se retourner contre le moi et par se confondre avec l'auto-accusation et la culpabilité, chez les poètes nouveaux la révolte s'extériorise et nomme les choses par leur nom. Mais ce n'est là qu'un aspect de sa maturation, qui serait incomplète n'était cette autre dimension complémentaire: la responsabilité du poète vis-à-vis du langage. Dans l'atmosphère de la libération culturelle, il était fatal que cette responsabilité s'exerce d'abord sur un ton de défense, de prise de possession et même d'agressivité. Dans la poésie d'un Gérard Godin, par exemple, on constate la fierté avec laquelle le langage poétique épouse le différentiel entre le parler québécois et le « français international ». Ce qui est vrai de tous les poètes de la « seconde génération », c'est qu'ils sont entrés dans ce que Roland

Giguère a pu nommer « l'âge de la parole », qu'ils y ont dépassé
« la limite du silence », et qu'ils œuvrent, chacun à sa manière, à
métamorphoser un pays mythique dont on devine le nom,

... pays sans faune ni flore
cù habite un peuple sans langue

en un pays où les poètes n'en finiront pas de dire « le merveilleux
possible ».

Le destin poétique de Gaston Miron, porte-parole de cette géné-
ration de poètes, est ici exemplaire dans la mesure où il a œuvré
avec une conscience cruelle et précise à amener au jour la contradic-
tion qui habite — et qui nourrit — la poésie du Québec. Comme ses
confrères, Miron a entrevu tôt l'âge de la parole libérée

L'avenir dégagé
l'avenir engagé, ¹⁸

où il sera possible à l'homme de coïncider avec son pays, et au poète
avec son langage:

un jour j'aurai dit oui à ma naissance
j'aurai du froment dans les yeux
je m'avancerai sur un sol ému, ébloui
par la pureté de bête que soulève la neige.

Mais il a vu également l'irréalité, le manque d'être dont souffrait le
langage, donc le poème, dans un pays frappé d'aliénation; et il s'est
fait le poète du ton « agonique », qui fait face à toutes les carences
du moi « aliéné »:

Poème, mon regard, j'ai tenté que tu existes
luttant contre mon irréalité dans ce monde ¹⁹

C'est dire qu'à ses yeux la reconstruction des êtres, de la poésie et
du langage ne cesse pas, mais commence seulement avec la « révolu-
tion tranquille ».

D'ailleurs, l'histoire ne s'arrête jamais; et une troisième génération
de jeunes poètes s'esquisse déjà depuis un certain temps, génération
représentée avec éclat par Nicole Brossard. Issue de la lutte « ago-
nique » des prédécesseurs elle peut se tourner vers une autre problé-
matique, précisément parce que cette lutte a déjà été livrée. Le poète
québécois ne peut pas désormais ne pas savoir qui il est; et c'est en
poursuivant ses recherches sur le langage et sur le sens, et en refusant
toute évidence et toute facilité, qu'il rejoint à l'heure actuelle les
préoccupations des poètes modernes de tous les pays.

EVA KUSHNER
(McGill University, Montréal)

NOTES

¹ Problèmes de l'émancipation vis-à-vis des puissances européennes: Grande-Bretagne sur le plan politique, France sur le plan culturel; mais aussi des voisins anglophones (Canadiens-anglais, mais également Américains). Il faudrait presque parler de triple ou quadruple décolonisation...

² Jacques Blais, *De l'ordre et de l'aventure: la poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 17.

³ *Pcèmes*, Montréal, Hexagone, 1963.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ *Pcésies complètes*, Montréal, Fides, 1949, p. 217.

⁶ *Présence de l'absence*, Montréal, Hexagone, 1956.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ *Pcèmes*, Paris, Ed. du Seuil, 1960, p. 15.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹² *Mémoire*, Montréal, Décim, 1965, p. 17.

¹³ *Le récl absolu*, Montréal, Hexagone, 1965, p. 125.

¹⁴ *L'afficheur hurle*, Montréal, Parti-pris, 1964, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 62.

¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

Bien qu'on possède d'ores et déjà bon nombre de faits, de considérations critiques et de déclarations émanant des porte-parole de divers courants, l'étude des avant-gardes ne s'est guère intéressée à l'hypothèse du retour « cyclique » de leurs attitudes négatives et positives, ni à la conscience, parfois très nette, qu'elles ont de tourner, en dernière analyse, « en rond ». Et pourtant l'existence de ce mouvement circulaire ne saurait être mise en doute aussi bien dans l'image que les avant-gardes se font d'elles-mêmes que dans les relations qu'elles entretiennent avec leur milieu social.

Retenons d'abord ce fait essentiel, généralement très peu remarqué ou même pas du tout : les attitudes passées en revue, ainsi que les preuves apportées sur chacun des points, démontrent à l'évidence que les orientations négatives et positives se répètent toutes en une série d'invariants et en des formules théoriques fondamentalement identiques.¹ Tout compte fait, il n'est pas d'idée d'« avant-garde » qui puisse échapper à ce processus. Nous appellerons ce phénomène le cycle *intérieur* des avant-gardes, et il est vérifié par un nombre suffisant de faits. En premier lieu, l'esprit d'avant-garde, ses thèses, son système de réactions spécifiques (critiques ou constructives) se développent sous le signe de la récurrence : tout ne fait jamais que recommencer. Une deuxième observation concerne le parallélisme, la symétrie des attitudes négatives et positives, en ce sens que les premières trouvent une contre-partie dans les secondes : pas de négation qui ne suppose une affirmation correspondante ou qui s'y substitue. A la place des valeurs périmées — et exactement à leur place — on voit s'instaurer des valeurs nouvelles et d'un signe contraire.

Tous les gestes se transforment ainsi en leurs contraires, ce dont les protagonistes des avant-gardes ne tardent pas à se rendre compte. C'est ainsi que chaque mouvement reparcourt, au niveau qui lui est particulier, à un autre étage de la spirale, la somme et, sous la contrainte de la dialectique intrinsèque de son propre jeu de réactions négatives et positives, toute la gamme des positions contestées et renversées. Aussi s'insère-t-il inévitablement dans un système de *topoi*, de clichés, de stéréotypes, ce qui est à la première vue assez surprenant. Pourtant, les faits et les textes sont indiscutables. On retrouve pour l'essentiel, dans toutes les néo-avant-gardes, des prises de position qui appartiennent essentiellement et structurellement aux avant-gardes antérieures. En troisième lieu, enfin, la circularité a partie liée avec le mouvement de vieillissement perpétuel des avant-gardes. Elle est consubstantielle à toute polémique et à tout

¹ Nous avons attiré l'attention sur ce phénomène, dans *Le Comparatisme des invariants : le cas des avant-gardes*, in : « Cahiers roumains d'études littéraires », 1/1976, pp. 81-95.

remplacement d'une avant-garde par son successeur, qui s'oppose aux nouveaux *topoi*, clichés, etc. ou par toute néo-avant-garde contestatrice. La négation continuelle des avant-gardes par des mouvements qui surgissent en série ininterrompue et qui les débordent à « droite » ou à « gauche » est de structure fondamentalement circulaire. Avant-garde, néo-avant-garde vite périmée, devenue « arrière » ou « paléo »-avant-garde, ce schéma circulaire relève de la logique intrinsèque de l'avant-garde. Dès qu'une avant-garde se stabilise et devient une formule conventionnelle, l'éclatement et la révolte sont inévitables. C'est un véritable *perpetuum mobile* de la contestation et de l'esprit anticonformiste.

Ce phénomène essentiel a déjà été mis en lumière, et il ne lui manque qu'une explication systématique et contrôlable. Les nombreuses remarques sur le « vieillissement », la « tradition », l'« académisme moderne », le « dogmatisme », le « classicisme », l'« embourgeoisement », l'« absorption » et la « récupération » des avant-gardes ne font, en effet, que renvoyer au phénomène que nous venons de souligner et qui donne la clé de ce mouvement circulaire. Il a été signalé et décrit par des philosophes comme J.-P. Sartre et H. Marcuse, des critiques littéraires qui se sont spécialisés dans ce domaine, de Guillermo de Torre à Renato Poggioli, parmi les Européens, et de Clement Greenberg à Robert W. Corrigan, parmi les Américains¹, ainsi que par des critiques tels que Herbert Read, Hilton Kramer, Pierre Cabanne, Germain Bazin, Hélène Parmelin, etc. À vrai dire il s'agit presque d'un lieu commun. L'idée de « cycle » et de « récupération circulaire » est peut-être moins connue et — en tout cas — toujours sujette à caution pour l'ensemble (ce phénomène qui relève en premier lieu de l'essence même de l'avant-garde est pressenti, défini et dénoncé comme tel dès sa phase initiale), encore que les observations en ce sens, opérées soit sur les avant-gardes historiques, soit sur les néo-avant-gardes, ne fassent pas défaut. L'idée que l'avant-garde constitue, malgré tout et en fin de compte, le lieu d'un retour, d'une réversion, n'a pas échappé aux esprits les plus avertis.² Retenons, enfin, le fait que cette « absorption » ou « récupération » ne fut jamais ni globale, ni arbitraire. L'absorption va toujours dans le sens des tendances de la réception actuelle, elle est essentiellement sélective : on récupère des éléments « expérimentaux » dans les milieux « formalistes » et « réalistes », dans les milieux « néo-réalistes » et

¹ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitch*, in : « *Partisan Review* », 5, « Fall, 1939 ; idem., *Counter Avant-Garde*, in : « *Art International* », 5 mai 1971 ; Robert W. Corrigan, *The Transformation of the Avant-Garde*, in : « *Michigan Review* », 1, winter 1974 (nombreuses références).

² Robert Estivals, *Introduction*, in : « *Schémas* », 1/1963, pp. 9—10 ; idem, *Les périodiques littéraires publiés en France en 1960, 1961*, in : *op. cit.*, 1/1963, pp. 9—11 ; Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de la dérision* (Paris, 1974), p. 33 ; Robert W. Corrigan, *op. cit.*, in : « *Michigan Quarterly* », Winter 1974, pp. 44—46 ; Otto Piene, *The Development of Group Zero*, in : « *The Times Literary Supplement* », 3 sept. 1964, p. 812.

« progressistes¹ », les éléments filtrés à chaque instance par l'idéologie littéraire dominante², etc.

Il est plus important encore de constater que nombre d'avant-gardistes, et non des moindres, reconnaissent ce fait. Ils font souvent preuve d'une lucidité étonnante quant au danger inévitable de la récupération, phénomène inscrit et reconnu comme relevant de la logique même de l'avant-garde. D'où une conscience à la fois aiguë et désabusée du caractère inexorable, irréversible, du « cycle ». N'ont-ils pas parlé, les avant-gardistes eux-mêmes, de récurrence, ce genre d'aveu survenant d'habitude, comme il est bien normal, à l'heure des bilans historiques? Tel est le cas, par exemple, de G. Ribemont-Dessaignes, historien et mémorialiste de Dada. Selon lui, ce mouvement, « en fait de libéralisation ou de désorganisation, s'organisait et s'enchaînait à soi-même ». Quand le surréalisme vient le détrôner et prendre la relève, la plus exacte critique qu'on puisse lui adresser est qu'il imite exactement ses prédécesseurs. Telle est d'ailleurs la réaction désabusée de Tzara. Les surréalistes étaient « ennemis d'un ordre arbitraire, mais c'était pour adopter finalement un nouvel ordre qui ne le cédait en rien au précédent ». Même réflexion chez Ribemont-Dessaignes: « On prend les mêmes choses et on recommence ». Quant à André Breton, il leur rend la politesse: « Le Manifeste Dada 1918 semblait ouvrir toutes les grandes portes, mais on découvre que ces portes donnent sur un corridor qui tourne en rond ». De nos jours, Raoul Hausmann observe, une fois de plus, que si le dadaïsme ne saurait se répéter, certains de ses procédés ont fait pourtant leur réapparition: le néo-réalisme, la « *letter-picture* », l'écriture automatique, le photomontage³, etc. C'est justement la définition de la récupération sélective mentionnée plus haut.

Que représente, au juste, l'immense effort à la fois révolutionnaire et régénérateur, des avant-gardes? Il se solde, en définitive, par un retour régénérateur aux origines: le terrain une fois déblayé, on se retrempe dans une tradition pour en instituer à partir de cette base, et après la *tabula rasa*, une autre. Chaque avant-garde est, pour l'essentiel, dans la situation spirituelle de Fernando Pessoa qui conçoit sa prise de conscience à la fois comme révélation d'une re-naissance (personnelle) et comme institution d'une nouvelle littérature « où presque tout reste à faire » (la littérature portugaise)⁴, double mouvement d'*incipit* absolu qui abolit totalement le passé pour rallumer la vie nouvelle. Après la destruction, la régénération et le nouveau commencement, mouvement perpétuel circulaire, relevant — dans sa structure archétypale — du grand *topos* mythique de la destruction et de

¹ Robert W. Corrigan, *op. cit.*, pp. 44—46; Galvano della Volpe, *Sul concetto di „avanguardia“* (*Critica del Gusto*, Milano, 1966, p. 160).

² Jean-Louis Chiss, Gérard Germain, *Un débat sur l'avant-garde: élément d'une politique culturelle*, in: « *La Nouvelle Critique* », 105/1977, p. 63.

³ Georges Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*, in: „N.R.F.“, 19 (1931), p. 42; idem, *Déjà jadis* (Paris, 1973), p. 117; Tristan Tzara, *Œuvres complètes* (Paris, 1975), I, p. 685; cf. C.W.E. Bigsby, *Dada and Surrealism* (London, 1972), p. 56; Raoul Hausmann, *Dadaism and Today's Avant-Garde*, in: « *The Times Literary Supplement* », 2 September 1964, p. 801.

⁴ J. do Prado Coelho, *La Littérature comme provocation: La génération d'Orphée* (1915), in: « *Actes du VI^e Congrès de l'A.I.L.C.* » (Stuttgart, 1975), p. 344; Fernando Pessoa, *Sobre religião e nacionalismo*, in: „*Celóquio/Letras*“, 20/1974, p. 59.

la recreation, de la « fin du monde » qui institue sur les débris de l'ancien un ordre nouveau: désintégration suivie d'une réintégration, désagrégation remplacée par une réagrégation. Les affinités qui existent entre cette attitude mythique et l'esprit moderne, à la fois destructeur et conservateur et initiateur, ont déjà attiré l'attention.¹ On les retrouve, à plus forte raison, dans toutes les tendances révolutionnaires radicales, à commencer par l'anarchisme. Celui-ci adopte pour devise, comme le fait Proudhon: *Destruam et Aedificabo*. « Notre mission est de détruire et non pas de construire » — déclare à son tour Bakounine — « ce sont d'autres hommes qui construiront, meilleurs que nous, plus intelligents et plus frais ». Même orientation chez Ibsen, chez d'autres aussi.²

Que l'avant-garde du XX^e siècle fasse sienne une telle conception qui justifie l'ensemble de ses tendances négatives, destructives, rien de plus normal. C'est la logique même de l'esprit insurrectionnel qui pousse — et sans répit — dans cette direction. Bien avant F. T. Marinetti, un précurseur espagnol (et oublié) du futurisme, Gabriel Alomar, proclamait que: « Le monde nouveau devra être construit sur les ruines inévitables de l'ancien ».³ Pour les futuristes russes, Maïakovski en tête, renverser et reconstruire constitue une tendance constante, la raison même d'être de la révolution. La critique marxiste de l'époque — que représente, par exemple Nicolas Gorlov, *Futurisme et révolution* (1924) — entérine ce point de vue: renverser la tyrannie de l'académisme et de la tradition est la condition primordiale qu'exige l'édification de la nouvelle culture: « Toute révolution est en même temps destruction et création, mais la création est plus grande que la destruction. Par conséquent, l'exemple de A. Kroutchonnikh (qui est un simple « destructeur de l'art », un « révolutionnaire unilatéral ») n'est pas à suivre, puisque « la révolution ne tue pas l'ancienne langue, mais elle la réorganise, l'épure et la renouvelle ».⁴

Il est très significatif que chaque prise de conscience des avant-gardes du XX^e siècle débouche sur la même valorisation dialectique du renversement, conçue comme la condition essentielle de toute réédification. Certes, « le constructivisme est né d'un besoin de création qui s'est fait sentir après la période de destruction révolutionnaire » (Serge Romoff).⁵ L'expressionnisme professe — et pour cause — la même philosophie circulaire: « La poésie de notre temps c'est la fin qui bientôt recommence ». ⁶ Son mot d'ordre est: tout effacer et recommencer, dans un esprit d'apocalypse visionnaire, dans l'obsession

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris, 1963), pp. 92—94; idem, *La Nostalgie des origines* (Paris, 1971), p. 138.

² André Reszler, *L'Esthétique anarchiste* (Paris, 1973), pp. 23, 31, 80.

³ Cf. Serge Fauchereau, *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes* (Paris, 1976), I, p. 104.

⁴ Gérard Conio, *Le Formalisme et futurisme russes devant le marxisme* (Lausanne 1975), pp. 136, 177, 180.

⁵ Cf. Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature* (Ann Arbor, 1968), p. 323.

⁶ *Menschheitsdämmerung, Ein Dokument des Expressionismus*. Neu hg. von Kurt Pinthus (Hamburg, 1969), p. 31.

de la *vita nuova*. « Transformation » à travers la destruction et la régénération, « nous voulons la fin, pour pouvoir vouloir le début », « fin du monde » et « rénovation ». Voilà les slogans que l'on répandait à l'envie.¹ Ce n'est pas amoindrir les mérites de Dada et de Tristan Tzara que de relever le fait que leur position est essentiellement topique. A travers Tzara, c'est la logique intrinsèque de l'avant-garde qui parle: l'individu est « miné du feu simultanément destructeur et constructeur ». Ce principe est applicable à la fois à la révolution sociale et à la révolution littéraire: « Il est certain que la *table rase* dont nous faisons le principe directeur de notre activité, n'avait de valeur que dans la mesure ou *autre chose* devait lui succéder »². Attaquer l'art et le refaire, le restituer sur de nouvelles bases est également la position des surréalistes, dont le grand patron, Lautréamont, « marque un recommencement » (André Breton)³. L'avant-garde a été et continue à être « comme la plupart des événements révolutionnaires un retour, une restitution ». Eugène Ionesco l'affirme sans ambages,⁴ appuyé d'ailleurs par la néo-avant-garde dans son ensemble. Relevons, en passant, seulement deux titres-formules: Aldo Pellegrini, *Construcción de la destrucción* (1957), et Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance* (1972). L'obsession de la nouveauté, le besoin incessant de remplacer la dernière avant-garde par la suivante, mouvement éminemment circulaire, offre la meilleure illustration de ce phénomène. On détruit coup sur coup pour mieux reconstruire *da capo*. Ce sont là, au demeurant, les composantes essentielles de toute révolution littéraire.

Inversement, la reconstruction débouche sur une nouvelle organisation, sur une systématisation et finalement sur un nouveau « classicisme », un « académisme », voire un « dogmatisme » d'un type nouveau. On dirait que plus ça change, plus c'est la même chose, du moins quant au fond des problèmes, car extérieurement ceux-ci peuvent se présenter sous des formes très différentes selon les contextes nationaux, idéologiques, etc. Rappelons-nous la maxime de Cocteau: « L'avant-garde est devenue le classicisme du XX^e siècle », constatation qu'il convient d'interpréter dans deux sens, à la fois différents et complémentaires. D'une part, toute avant-garde finit par devenir, comme on le sait, « classique », c'est à-dire par être acceptée, classée, étudiée, promue en exemple, donc normative, observation courante parmi tous les critiques qui ont étudié ce phénomène. André Breton et Tristan Tzara, par exemple, sont dès à présent considérés comme « classiques », ou bien encore Beckett et Ionesco; les nécrologies des « papes » du surréalisme et du dadaïsme en font foi. D'autre part, le renversement révolutionnaire a pour finalité, dans l'optique de divers mouvements d'avant-garde, l'instauration d'un nouveau « classicisme ». Révolutionnaire, populaire, collectif à souhait, mais quand même ... « classicisme ». Telle est, par

¹ Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre* (Paris, 1976), pp. 3, 39, 76, 79, 151, 162, 164.

² Tristan Tzara, *Grains et issues* (Paris, 1935), p. 312; idem, *Le Surréalisme et l'après-guerre* (Paris, 1966), p. 21.

³ Cf. Carlo Bo, *Bilancio del Surrealismo* (Padova, 1944), p. 42.

⁴ Eugène Ionesco, *Nctes et contre-nctes* (Paris, 1966), p. 94.

exemple, la prise de position expressionniste d'Yvan Goll: «Devant nous voici un classicisme qui s'annonce et qui nous exigera de nouvelles cathédrales du peuple ... etc.»¹

Mais le vrai «scandale» n'est pas là: il réside avant tout en ce que certains avant-gardistes revendiquent eux-mêmes le titre de «classiques», en défendant délibérément une esthétique qu'ils répudient par ailleurs, paradoxe qui nous ramène, une fois de plus, à l'idée de «cycle». Dans telles ou telles circonstances, en effet, les principes les plus rigoureusement classiques peuvent provoquer, par leur apparition inattendue, par leur action critique et réformatrice, un véritable effet de choc, de contestation, bref, d'«avant-garde». C'est un peu comme si l'on se servait de Bach pour contester la musique *pop*. Ainsi, au *Bauhaus*, l'antique *concininitas* est préconisé par Walter Gropius, qui l'assimile à la «convenance», à l'«adéquation au but». Dans un manifeste ultraïste, *clasico* s'applique au «sentido justo», «vivo». L'éloge de la «symétrie», de l'«ordonnance des formes», de la «sévérité», de la «nécessité de l'ordre», chez Tristan Tzara, l'apologie du cristal dont André Breton veut retrouver les qualités (dureté, rigidité, éclat) dans la création artistique, jouent un rôle analogue.² Par ailleurs, la peinture abstraite comprend un grand nombre d'éléments symétriques et géométriques, qui rappellent d'anciens préceptes. Le constructivisme est très marqué par cette tendance. Pour la revue yougoslave *Zenit* (1924), «la poésie est le premier plan de la symétrie»³. En opposition avec le surréalisme, le Roumain Ilarie Voronca exige: «Non pas la malade désagrégation romantique, surréaliste, mais bien l'ordre-synthèse, l'ordre-essence constructif, classique, intégral» (*Integral*, 1/1925). Et ailleurs, dans la tradition valéryenne: «Construction classique objective (imposée par un ordre et une contrainte propres)». La même année, Mihai Cosma (Claude Sernet) prédit: «À pas de géant et sûrs de nous, nous nous acheminons vers une incandescente époque de classicisme» (*Integral*, 6—7/1925). Conformément à ses principes de «rafraîchissement du permanent», de «retour» et de «restitution», Eugène Ionesco parle assez fréquemment du fonds «universel» de l'avant-garde, laquelle «peut être considérée comme classique».⁴ Une fois de plus, on voit la négation se retourner, se transformer en affirmation d'une permanence.

Le «nouveau classicisme» se traduit par une série de nouvelles conventions (clichés, poncifs, *topoi*, canons d'avant-garde), qui engendrent à leur tour une tradition, bref, un autre «académisme»⁵. La nouveauté tend ainsi à se stabiliser, à devenir un vrai stéréotype,

¹ Cf. Lionel Richard, *op. cit.*, p. 304.

² Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, tr. angl. (London, 1968), p. 24; Gloria Vidella, *El ultraísmo* (Madrid, 1971), p. 53; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 395, 396, 401, 404; André Breton, *Amour fou* (Paris, 1937), p. 14.

³ Irina Subotic, *La revue „Zenit”, son idéologie et ses rapports avec les arts*, in: „Synthesis”, IV (1977), p. 223.

⁴ Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă* (Bucureşti, 1969), p. 556; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 96.

⁵ Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art* (London, 1941), p. 48; Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, 1971), III, p. 257.

à s'institutionnaliser, à se consolider et finalement à se transformer en une valeur de circulation, une *mode* qui produit son propre *kitsch*. Arrivée à ce stade, l'avant-garde n'est plus qu'une forme vide, un simulacre, un objet de « luxe » destiné au marché intellectuel et commercial, une forme d'art « populaire » destinée à la consommation de masse, comme les magazines, les films à succès, etc.¹ Ce phénomène est largement commenté par la critique, tant littéraire (Renato Poggioli, Michel Butor), qu'artistique (Pierre Cabanne, Hélène Parmelin, Hilton Kramer, etc). Il engendre un nouveau conformisme : celui du choc, du scandale, devenu un vrai programme, voire un « mythe » de la publicité et de l'agressivité, ou plutôt de la publicité agressive, qui annule par ses outrances et par son succès le bruit et l'agression de l'avant-garde précédente. L'avant-garde devient de ce fait un phénomène de répétition, une « technique » de la contestation, bien rodée et récupérée, un slogan ou mythe publicitaire poétisé², donc « châtré », rendu inoffensif. Mais, en même temps, son statut change du tout au tout : l'« avant-garde » devient « arrière-garde » et le jeu recommence. L'anti-système codifié, devenu « manière », « tradition », toujours prêt à se refaire, engendre à son tour une nouvelle contestation : la sienne propre. Mouvement qui tourne en rond et qui se déclenche chaque fois que la négation devient une convention et un épigonisme comme tous les autres. Pour ne donner qu'un seul exemple, rappelons que le lettrisme tombe, lui aussi, dans ce piège qui caractérise d'ailleurs toute la néo-avant-garde actuelle. On lui dira donc gentiment qu'il est entré « dans la phase de l'exploitation de ses théories ». ³ La récurrence de ce phénomène est indéniable.

L'avant-garde a mis d'ailleurs elle-même en évidence, avec une lucidité remarquable, ce processus d'autocanonisation et de retour à une nouvelle tradition ou à un nouveau système de conventions qui lui appartient en propre. Rimbaud, déjà, finit « par trouver sacré le désordre de [son] esprit »⁴, et s'y installe, s'y complaît ouvertement. Un des débats les plus sérieux sur le cubisme a justement pour objet le fait qu'il se métamorphose en système prévisible et (par surcroît !) s'installe « en pleine tradition française de raison froide » : « Le cubisme n'offre plus assez de nouveauté et de surprise pour servir encore de nourriture à une nouvelle génération ».⁵ Car c'est justement ce cercle vicieux que veut rompre l'esprit négateur des avant-gardes, quitte à en instaurer un autre sur ses décombres. Les controverses soulevées par le futurisme aboutissent à des conclusions identiques : « Ces novateurs apportent une nouvelle convention ». Le refus de la loi se change en norme et il arrive que des collaborateurs de *Lacerba* se plaignent d'être *obligés* d'utiliser les « mots en liberté » pour que leurs textes soient publiés. Soulignons que Dada « préférait disparaître

¹ Clement Greenberg, *op. cit.*, pp. 34-49.

² Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 241-242; Alain Jouffroy, in: *Trente-huit réponses sur l'avant-garde*, in: « *Digraphe* », 6/1975, p. 164.

³ Robert Estivals, *Mise en garde à propos de l'exposition d'Isidore Iscu*, in: « *Schémas* », 1/1963.

⁴ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes* (Paris, 1962), p. 234.

⁵ Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso* (Paris, 1975), I, p. 325.

tre plutôt que de donner lieu à la création de nouveaux poncifs » : son principe de base (la spontanéité, la relativité) s'opposait à « toute codification dogmatique » qui ne pouvait mener qu'à « un nouvel académisme ». Pour la même raison, André Berton écrit dans le *Manifeste du surréalisme* : « Je ne crois pas au prochain établissement d'un poncif surréaliste », qu'il savait pourtant inévitable. Et de se révolter contre la formation d'un « tabou », contre « la cristallisation déplorable de ce qu'il peut y avoir de plus mouvant et de plus protéique dans l'essence de la revendication humaine ». ¹ Vers les années '30 tel ou tel linguiste (d'avant-garde) ne tarde pas à s'aviser du même processus : « Au bout du compte, chaque novateur travaille pour l'inertie, chaque révolution se fait pour l'établissement d'un canon » ². Devant cette situation, il n'y a que deux attitudes possibles : soit se résigner à la fatalité, soit rejeter la standardisation par le suicide. Après Dada, le groupe roumain d'*Unu* choisit (5/1931) la deuxième alternative.

Le geste le plus authentique de l'avant-garde serait donc le refus de subsister. La volonté de destruction se retourne finalement contre elle-même ; c'est la conclusion logique de ce mouvement circulaire structurel. En fait, par cet acte même, l'avant-garde recommence le cycle, amorce un effort de reconstruction involontaire, quasi-automatique. Au moment de son suicide, elle ressuscite, fait peau neuve, mettant en place un programme et parfois même une « esthétique » inédite, une méthode de création et de lecture, une volonté de réédifier la réalité dans un nouveau type d'œuvre. La tendance nihiliste de la poésie se déchaîne en vue d'une récupération de la poésie sous sa forme la plus pure. « Nous proclamons le suicide permanent de l'Art et la renaissance permanente de la Poésie, » déclare Carlo Suarès. En voulant extirper l'art à tout prix, on aboutit de la sorte à le restaurer. L'anti-littérature n'est qu'une littérature d'un autre genre — nous voilà derechef au point de départ.

Les dadaïstes en furent conscients au plus haut point. Dada, lit-on dans leurs textes, « se fout de l'art et il en fait », « il créait des valeurs anti-art. Ainsi donc il créait un art. » « Toute anti-littérature devient automatiquement littérature. Et tout anti-art se change en pompiérisme ». Selon l'opinion de Tzara, on utilisait, en les retournant contre ceux-ci, « les éléments mêmes de cet art, de cette littérature décriée » ³. Du côté des surréalistes, Breton reconnaît que, même en matière de dictée automatique « un minimum de direction, subsiste, généralement dans le sens de l'arrangement en poème » et que, dès lors, la poésie expulsée fait son inévitable rentrée. Tout

¹ Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, Proclamations, Documents* (Lausanne, 1973), p. 420 ; Muriel Galot, *Parole en liberté et liberté de parole*, in : « Europe », 551/1975, p. 70 ; Tristan Tzara, *Introduction* (Georges Hugnet, *L'Aventure dada*, Paris, 1971, p. 8) ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 55 ; idem, *Poétique politique du surréalisme*, p. 9.

² Jouri Tynianov, *Fragments d'« Archaïstes et novateurs »*, tr. fr., in : « Change », 2/1969, p. 76.

³ Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada, Manifestes ...* (Paris, 1974), p. 38 ; idem, *Déjà jadis*, p. 154 ; Hans Richter, *Dada, Art and Anti-Art* (New York, 1965), p. 7 ; Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 122 ; Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 19.

aussi révélatrices sont les confessions d'Artaud: « J'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout ». Les sarcasmes des contemporains sanctionnent cet état de choses: « Les surréalistes devraient faire table rase. Ils l'ont annoncé cent fois. Ils étaient bourrés de talent, les bougres. Il n'en a rien été » (Blaise Cendrars). Situation qui se répète sous nos yeux: « Je retombe incessamment dans la littérature », se lamente Eugène Ionesco¹. Sur l'aspect involontairement littéraire de l'anti littérature, il y aurait toute une bibliographie à citer, de Marcel Raymond à Jean Paulhan, de Maurice Nadeau à Gaëtan Picon. Une analyse marxiste récente va dans le même sens: « Chaque fois l'anti-art est repris dans le domaine de l'art. »²

Cette circularité est d'ailleurs ininterrompue, et surtout globale. Elle touche tous les rapports que l'avant-garde entretient avec le passé, dont les formes de récupération sélective sont à la fois inévitables et multiples. En gros, il s'agit pour l'avant-garde de deux façons de reprendre son passé: a) faire sienne la totalité des éléments historiques qu'on peut charger de nouvelles significations dans le sens de la « logique » de l'avant-garde³; c'est dans ce sens que François Ponge faisait observer: « La véritable avant-garde est devenue capable de prendre en charge les meilleurs de nos classiques, de les assumer »⁴ — cette tendance peut aller jusqu'aux distorsions les plus flagrantes: b) accepter finalement l'inéluctable: malgré la répugnance foncière à se laisser récupérer par l'histoire et la critique littéraire, à se voir étudier de près, encadrer dans divers schémas, etc., l'avant-garde doit, bon gré mal gré, s'incliner devant cette situation. Et c'est exactement ce dont celle-ci, qui se voulait « en marge » et maudissait par-dessus tout le succès et la consécration, avait horreur.

Déjà tel manifeste dadaïste allemand dénonçait la génération expressionniste « qui dès aujourd'hui aspire avidement à être honorée par l'histoire littéraire et l'histoire de l'art ».⁵ Pour constater, 50 ans après, que Dada est devenu à son tour une « date », une référence essentielle de l'histoire littéraire et que les anciens dadaïstes (Raoul Hausmann, Georges Hugnet, etc.) publient des études historiques sur le mouvement, des dossiers d'archives, compilent des dictionnaires (*Dictionnaire du dadaïsme*, 1976), s'adonnent à tout un travail de vulgarisation à coup de « souvenirs », de « mémoires », etc. Un tract surréaliste, *Lautréamont envers et contre tout* (1927) s'oppose violemment à ce que l'idole entre dans l'histoire, à ce qu'on lui assigne une place « entre un Tel et un Tel ». On connaît le résultat ... Même dégoût devant le succès de Rimbaud « puisque telle est la saloperie des faits qu'il peut être question du succès de Rimbaud ». Ou bien

¹ André Breton, *Point du jour* (Paris, 1970), p. 96; Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris, 1969), p. 48; Claude Leroy, *Cendrars, le futurisme et la fin du monde*, in: „Europe“, 551/1975, p. 115; Eugène Ionesco, *Journal en miettes* (Paris, 1967), p. 114.

² *Esthétique et marxisme* (Paris, 1974), p. 244.

³ Adrian Marino, *L'avant-garde et l'histoire retrouvée*, in: „Synthesis“, IV, 1977, pp. 227 — 241.

⁴ Cf. Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine* (Paris, 1969), p. 213.

⁵ Lionel Richard, *op. cit.*, p. 281.

encore: «Il ne faut pas permettre que le rêve devienne le jumeau du poème en prose, le cousin du bafouillage ou le beau-frère du haïkaï». Les professeurs s'emparent néanmoins de Dada et du surréalisme, qui tous deux conquièrent triomphalement la Sorbonne. Un ancien dadaïste (Georges Hugnet)¹ contemple ce spectacle, non dépourvu de saveur, avec une certaine mélancolie. Rien n'est devenu plus courant que les thèses, les études plus ou moins savantes, les hommages académiques consacrés aux avant-gardes (c'est d'ailleurs aussi ... notre cas!).

La série débute avec Jacques Rivière et prolifère sans cesse. Les écrivains d'avant-garde sont de plus en plus attentivement étudiés, conformément aux méthodes historico-philologiques les plus traditionnelles. Dans la citadelle de l'académisme et du positivisme — la vieille Sorbonne — on a soutenu une thèse sur ... *Dada à Paris*. L'auteur, Michel Sanouillet, prépare plusieurs volumes à ce sujet. Un congrès C.O.M.E.S. consacré à l'avant-garde, réunit une illustre société. Toujours en 1965 un colloque «surréaliste» a eu lieu en France avec une nombreuse participation universitaire. D'ailleurs, lorsque la littérature d'avant-garde commence à être enseignée à la Faculté des Lettres, c'est le signe le plus sûr qu'elle a été acceptée et récupérée. En Roumanie, l'initiative en revient au critique G. Călinescu, dans son *Curs de poezie* («Cours de poésie») tenu à Jassy au printemps 1938. Mais, au commencement, cette forme de promotion intellectuelle et sociale ne soulevait que des sarcasmes. Quand F. T. Marinetti est devenu secrétaire de l'Union des écrivains fascistes, sénateur et *accademico d'Italia*, Fernando Pessoa se moque de lui: «C'est là qu'ils aboutissent tous»². André Breton s'insurge, lui aussi, contre «les maux qui sont la rançon de toute faveur, de toute notoriété». Les études et la réédition des textes surréalistes «classiques» aboutissent inmanquablement à l'intégration et à la sacralisation de l'histoire littéraire. Breton signale avec irritation cette forme de récupération, de nature critique et d'une efficacité à toute épreuve.³ Que l'avant-garde ait eu le pressentiment de ce genre d'assimilation, c'est une chose presque sûre. Il semble même qu'elle ait répondu à un de ses plus secrets désirs ... La réceptivité de plus en plus grande de la critique, son «ouverture» accrue, son relativisme aussi, sa disponibilité en matière d'interprétation «valide» accentuée et favorise ce processus dont la portée est internationale.

ADRIAN MARINO

¹ Paul Eluard, *Œuvres complètes* (Paris, 1968), II, pp. 997—998; Aragon, *Traité du style* (Paris, 1928), p. 59, 186—187; Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 118.

² F. Pessoa, *Poésies d'Alvaro de Campos* (Paris, 1968), p. 167.

³ André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris, 1965), p. 162; idem, *Entretiens* (Paris, 1969), pp. 69—70.

La chronique des traductions



Ein halbes Jahrhundert nach ihrer ersten Veröffentlichung, nach dreizehn rumänischen, vier deutschsprachigen, einer englischen, nach russischen und ungarischen Ausgaben treten die unter dem Titel „*Ancușas Herberge*“* versammelten Erzählungen in eine qualitativ gewandelte Phase ihrer Rezeption ein. Sie entziehen sich sowohl dem Vorwurf des Idyllismus als auch der Überfrachtung mit sozialen Anliegen und der Hauptakzent kann jetzt auf die Kunst des Erzählens fallen.

„*Ancușas Herberge*“ entstand durch die Vereinigung von neun Erzählungen, die von Sadoveanu im Abstand von fast sieben Jahren in verschiedenen Zeitschriften publiziert wurden. Ähnlich wie in Boccaccios „*Decamerone*“ oder Hauffs „*Das Wirtshaus im Spessart*“ sind die Erzählungen in einen Rahmen eingebettet, der eine archetypische Erzählsituation vergegenwärtigt aber in Sadoveanus Wortkunstwerk eine viel größere Rolle spielt. Er gibt dem Ganzen einen Zusammenhalt, der die auseinanderstrebenden Tendenzen der einzelnen Erzählungen aufhebt. Es wurde darauf hingewiesen, daß im Grunde genommen nur sieben echte Erzählungen in dem Rahmen enthalten sind, da die erste, „*Des Fürsten Mähre*“, und die siebte, „*Leipziger Ware*“, nur ein Vorspiel, beziehungsweise ein Zwischenspiel darstellen. Durch den Ton und das erzählte Geschehen sondern sich diese beiden von den anderen Erzählungen ab, die komprimierte Gestaltungen menschlicher Grundbefindlichkeiten wie Gerechtigkeit („*Das Gericht der Armen*“) oder Liebe („*Der Brunnen unter den Pappeln*“, „*Die andere Ancușă*“) zum Thema haben.

Die Kunst gut zu erzählen steht bei den Menschen, die sich in der Herberge *Ancușas* versammeln, in höchster Würde und jene die erzählen treten für einen Augenblick aus der Anonymität, indem sie Künstler werden. Die Herberge ist nicht nur der Ort an dem erzählt wird sondern auch der Platz in dessen Umkreis sich die erzählten Begebenheiten abgespielt haben. Dadurch wird sie zu einem mythischen Raum, der sich im Prozeß des Erzählens selbst konstituiert. Die Einheit des Ortes verbindet sich mit einer Behandlung der Zeit, die an naive Erzählweisen gemahnt. Die Ereignisse sind in eine märchenhafte Vergangenheit gerückt: „*Gar viele Geschichten hörte ich einst in Ancușas Herberge, als der Herbst sein Gold über das Land breitete. Doch das war in ferner, weit zurückliegender Zeit, in jenem Jahr, da zu Sankt Ilie furchtbare Regengüsse niedergingen und die Leute erzählten, sie hätten in den Wolken über den Wasserfluten einen schwarzen Drachen geschaut.*“ (S. 5.)

In dieser mythischen Zeit und an diesem mythischen Ort versammeln sich Menschen, denen das Gefühl der Zusammengehörigkeit tief eingeboren ist; sie bilden eine utopische Gesellschaft, deren Grundpfeiler die unmittelbare und die durch Geschichtenhören vermittelte Anteilnahme am Schicksal des Mitmenschen ist. Das Essen, das Trinken, das Geschichtenerzählen gewinnen hier eine rituelle Dimension, sie werden zelebriert wie Kulthandlungen und sind nur mit einer auserwählten, wohlgesetzten Rede vereinbar. Zusammen legen sie Zeugnis ab von einer spezifisch rumänischen Kultur, die sich innerhalb von Jahrhunderten herausgebildet hat und deren Früchte Sadoveanu dem unabänderlichen Ablauf der Zeit entgegenstellt.

* Mihail Sadoveanu, *Ancușas Herberge*, Aus dem Rumänische übersetzt und bearbeitet von Maria Ernst, Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1. Auflage 1976, 138 S.

Eine Konfrontierung der Bearbeitung von Maria Ernst mit der Originalfassung ermöglicht eine zusätzliche Erhellung der Schreibweise und des Weltbildes von Sadoveanu. Die vorliegende Übersetzung stellt zweifellos die Synthese und den Höhepunkt aller bisherigen Übertragungen ins Deutsche dar. Sie verdankt die klare Schönheit ihrer Sprache, die nur maßvoll mit rumänischen Wörtern durchsetzt ist, dem sukzessiven Feilen und Filtern von H. Krasser, E. Hoffmann und anderen. Die Transparenz des Deutschen ist aber zwangsläufig durch eine Nivellierung des Wortschatzes erkauft, in dem Sadoveanu lexikalische Einheiten aus der Volksdichtung, aus den Chroniken und aus Predigten meisterhaft integriert hat. Die Urbanisierung der Sprache hat als Endeffekt das Auseinanderklaffen von Raum -der in Dekorativismus erstarrt- und Psychologie der Figuren, deren Homogenität mit ihrer Umwelt nicht mehr bruchlos nachzuvollziehen ist. Eine Eigenheit Sadoveanus, die bei der Übertragung manchmal zu kurz kommt, ist die Naivität des Erzählers, die sich in der wohlwollend-ironischen Haltung zu einigen Personen und in der epischen Distanz zum Stoff als Vorspiegelung entpuppt. Diese gespielte Naivität ist nicht etwa eine Absage an den Ernst der menschlichen Existenz sondern der Ausdruck einer souveränen inneren Freiheit angesichts der Schwierigkeiten dieser Existenz.

Sadoveanu hat wie kein anderer rumänischer Schriftsteller dieses Jahrhunderts die charakteristischen Züge des rumänischen Geistes in der Weltliteratur vertreten. In „Ancușas Herberge“ hat er der Kultur seines Volkes ein unvergeßliches Denkmal gesetzt und gleichzeitig den Stolz des schöpferisch tätigen Menschen ausgedrückt.

THOMAS KLEININGER

G. CĂLINESCU, *Poeta milosci* (« Le Poète de l'amour ») *

Lire en une langue étrangère la biographie *Viața lui Mihai Eminescu* (« La Vie de Mihai Eminescu ») de G. Călinescu, c'est, en quelque sorte, retourner au village et revoir des lieux qu'on a jadis bien connus. On les parcourt du regard avec un mélange de curiosité et d'émotion et — songeant à leur ancien pouvoir de séduction — on se demande ce qu'il a bien pu en rester. Cinquante ans — ou presque — après la publication de ce livre (1932), après des mutations dans le domaine de la critique telles que même cette manière d'aborder un sujet de ce genre a été abandonnée ou contestée, l'expérience ne manque pas d'être réconfortante. Quelque nombreuses que soient les études que l'on publiera encore sur M. Eminescu, cette biographie de notre grand poète, fondée sur des documents, attestée par ses œuvres, pressentie intuitivement — et supérieurement — grâce aux uns et aux autres, gardera son caractère exemplaire. Le critique qui doutait que l'on puisse apprendre à devenir critique, car « la critique est une vocation, comme la poésie, le roman et les autres domaines de l'art », utilise dans *Viața lui Mihai Eminescu* un immense matériel narratif, campe des personnages, évoque des scènes, imagine des dialogues — le tout ayant une parfaite caution documentaire. Le point de départ est une étude rigoureuse et assidue des archives, car « si un homme qui n'a pas la vocation ne doit jamais se passer d'érudition, un critique doit toujours y recourir ». Bien qu'il « ait recours » sans cesse à l'érudition, G. Călinescu évite l'excès d'information et le pédantisme des rats de bibliothèque, il reste un créateur pour qui le

* G. Călinescu, *Poeta milosci*, przełożyła Danuta Bieńkowska, Warszawa, Czytelnik, 1977, 356 p.

soutien scientifique représente une possibilité de valider sa propre vision. « Pour comprendre Creangă, Eminescu ou Caragiale, il faut découvrir chez chacun d'entre eux une structure propre. Mais découvrir, c'est inventer, car si cette structure était évidente, tout effort méthodologique serait inutile ». Une laborieuse confrontation des différentes opinions et des différents documents lui permet de systématiser les faits.

L'ascendance, les parents, les frères, les études, les relations avec Junimea, avec Titu Maiorescu, Slavici et Creangă, la maladie et enfin la mort s'intègrent structurellement dans la vision călinescienne du plus grand poète que le romantisme roumain ait engendré. La destinée tragique de ce poète génial, son existence irrémédiablement marquée par le malheur, son inadhérence aux formes de vie socialement organisées et sa préférence pour la vie de bohème ne sont pas d'un homme sophistiqué ou dominé par des impulsions pathologiques. Tous les portraits esquissés et tous les commentaires caractériels, depuis ceux qui le présentent enfant jusqu'à ceux qui concernent la période où il a donné la mesure de son talent poétique, nous montrent un homme parfaitement normal et sain. L'enfant « qui quitte le logis familial et fait des fugues durant des journées entières pour parcourir les bois et les bergeries ou bien qui fait l'école buissonnière et doit être poursuivi à cheval avant de se faire attraper n'est ni un jeune écervelé, ni un pâle troubadour solitaire, mais un petit galopin respirant la santé, d'une pétulance qui contribuera à faire de lui, plus tard, son talent et son imagination aidant, un grand poète de la nature ». Et Eminescu adulte, « s'il est, sous le rapport intellectuel, l'homme peut-être le plus distingué de son époque — du point de vue de la culture des sens c'est... un homme de la nature, un être innocent et sain ».

La structure narrative et la puissance d'évocation de cette biographie sont telles que sa traduction peut être goûtée non seulement par les spécialistes, mais aussi par le grand public étranger, c'est-à-dire par ceux qui ne sont pas familiers des problèmes de la littérature roumaine. Des scènes comme celle du somptueux salon du boyard Balș, par exemple, où « le soir, quand la famille du boyard et, le plus souvent, les invités, boyards des alentours, se mettaient à table dans le grand salon, et les quatorze domestiques, exactement comme à Versailles, assistaient immobiles ... et faisaient leur cour jusque vers minuit à ce petit roi-soleil » gardent leur fine ironie et peuvent faire les délices du lecteur polonais. De même, la formulation lapidaire d'une observation sagace ou la forme frappante d'une constatation subtile, du genre : « L'ironie du sort a voulu que la longue assiduité paternelle soit engloutie par la mort pour être sauvée par la spiritualité non procréatrice du poète Eminescu sans qui l'oubli aurait effacé tous les noms inscrits sur les tombes de la famille » trouvent des correspondances fidèles dans la version polonaise.

Tout le mérite de la publication de cette biographie — si utile à la connaissance d'Eminescu — revient à l'écrivain Danuta Bienkowska, qui popularise avec un zèle infatigable la littérature roumaine en Pologne, et aux éditions Czytelnik, qui ont récemment fait paraître cet ouvrage. Le terrain était d'ailleurs préparé, pour ainsi dire, par la publication d'un recueil de vers d'Eminescu en 1933 et d'un autre recueil en 1960 (réédité, semble-t-il, en 1977). Une sélection beaucoup plus riche sera publiée dans l'Anthologie de la poésie roumaine que préparent actuellement les éditions P.I.W. de Varsovie. Quant à G. Călinescu, deux de ses romans, *Scrinul negru* (« La Commode noire ») et *Bietul Ioanide* (« Le pauvre Ioanide ») ont été publiés en polonais, dans la traduction du même écrivain, Danuta Bienkowska (Cf. C R E L, 2/1976, pp. 104—106). La traduction du livre de G. Călinescu est, comme nous le disions plus haut, fidèle au texte roumain. À l'exception des deux dernières pages (le chapitre Masca lui Eminescu — « Le masque d'Eminescu » — dont on n'a gardé que le paragraphe final pour servir de conclusion à l'ouvrage tout entier, les omissions sont rares et peu importantes. Un soin

scrupuleux a été apporté à la traduction des vers, certains ont été empruntés à des recueils existants, d'autres ont été spécialement traduits pour ce volume. Des notes infrapaginales précisent la personnalité de quelques écrivains roumains de l'époque ou le sens de plusieurs termes comme « bonjouristes », etc. La maison d'édition a sans doute changé le titre (« Le Poète de l'amour ») pour des raisons commerciales, afin de rendre le volume plus vendable (le tirage est en effet assez élevé: 10.000 exemplaires). Reliée — et donc préservée d'une trop rapide détérioration dans les bibliothèques publiques auxquelles elle est destinée (en partie tout au moins) — cette édition contient également une iconographie fournie par le Musée de littérature roumaine de Bucarest.

Ajoutons, en guise de conclusion, que nous aurions préféré sur la jaquette du livre le portrait de jeunesse d'Eminescu au lieu de celui qui le représente les traits tirés, déjà altérés par la maladie. Reconnaissons cependant, en toute franchise, que c'est se montrer par trop pointilleux devant une initiative si méritoire.

OLGA ZAICIK

Romanian Poems *

It is encouraging and even rejoicing for us Romanians — and perhaps not only for us — to see that the number of translations from our language into English increases with every passing year, that such translations are published in various parts of the world, that they come up unexpectedly like rare flowers, either in magazines and reviews or in volumes, some of them beautiful. It is also rejoicing to see that the range of poets whose turn comes for translation likewise marks an increase, therefore offering foreign readers new opportunities to take a look at ever novel facets of this extremely variegated picture made of many vibrations and called Romanian poetry.

Another event along this line is the volume of translations from contemporary Romanian poets published in Iowa City by an ambitious translator, Stavros Deligiorgis. He proves a fairly good knowledge of both Romanian and English and unquestionable inclinations for modern poetry. We call it an event not only because it carries over to the United States the voices of 16 Romanian poets, but particularly because of the splendid way in which they are presented. The volume is indeed a spectacular publishing achievement, a booklet whose fine appearance (artistic design, Ragston paper) cannot but arouse the envy of many poets.

The poets who have been lucky enough to benefit by this artistic presentation are both men and women, both young (or very young) and old, some of them already acknowledged as "living classics", while others are beginners: Ioana Bantaş (the pen-name of Ioana Baltag) with two poems, Ana Blandiana, Dan Deşliu, Ioana Dinulescu, young Ion Drăgănoiu (surprisingly enough with three poems), Aurel Gurghianu, Nora Iuga (Eleonora Almosnino by her real name), Eugen Jebeleanu (the internationally reputed author of the cycle "The Smile of Hiroshima", with three poems), Florin Mugur, I. Negoîtescu, Ion Pop, Marius Robescu, Marin Sorescu and Nichita Stănescu (both highly original poets already translated into English and boasting a well-earned international repute, the latter being also the winner of the Herder Prize in 1977), the doyen Virgil Teodorescu, while the last name in the collection is that of an amateur: Daniel Turcea.

* *Romanian Poems*, translated by Stavros Deligiorgis, Corycian Press, Iowa City, 1977, 32 pages.

This assembly of names is definitely challenging: valuable as it is in the battle for the above-mentioned purpose of bringing the most different voices of Romanian poets into the choir of international modern poetry, it may nevertheless sound surprising, if not jarring to readers of current Romanian verse. The criteria for the selection do not appear at first sight (which may be interpreted as the main weakness of this volume) but perhaps one is not far from the truth in inferring that while variety was the idea which governed the anthologizer, the translator's inclinations also had their say in the matter: indeed, the personality of Stavros Deligiorgis emerges as that of an artist in love with purely avant-garde verse. His creed must be that of writing, and translating poems with short lines, free verse, without punctuation, without capitals, therefore rejecting whatever may be considered the stock-in-trade of the classic poet.

Seeing poetry in these terms, the translator has devised his own method, which he has presumably applied to the selection as well as to the operation of rendering the poems into English: he has unified styles and tendencies, vocabulary and metaphors, casting everything into a die of his own making.

One may not be far wrong in saying that the selection itself has had a two-fold function: on the one hand revealing the translator's proclivity — and therefore personality — and on the other hand interdependently dictating the very conception of translation.

Free verse in free translation: within the limits of this conception (to which frankly speaking, a fair share of translators everywhere adhere) and of this type of poetry (again with an increasing following) the volume conceived and produced by Stavros Deligiorgis is a success.

To illustrate the modernity of the translator's propensity and weaponry, here is an excerpt from Nichita Stănescu (b. 1933) who — like his colleague of generation Marin Sorescu and like some of their predecessors — vibrated in praise of Romania's national poet Mihai Eminescu (1850—1889):

this much do not forget
he could have sat
at the table with us
at the last supper
this much do forget just this
that he lived
before us just this
on my knees I beg you forget

It is true that many lovers of Romanian poetry may raise the objection that the latter is reflected in this selection in a lop-sided, biased way, that very little of its many-faceted art is carried over to the English reading public.

Luckily, with the increase in the number and range of translations from Romanian poetry, this shortcoming tends to be mended. It would therefore be a good thing if such splendid graphic achievements as the book under review were also used for representative translations from Arghezi, Ion Barbu, Blaga, Goga, Coșbuc, Labiș, to quote only a few major figures hardly known to the same public, and to say nothing of Eminescu.

ANDA TEODORESCU

Comptes rendus



Actes du VI^e Congrès de l'Association internationale de littérature comparée. Proceedings of the 6th congress of the international comparative literature association.

Bordeaux 1970

Stuttgart, Kunst und Wissen, Erich Bieber, 1975, 816 p.

Publiés avec un grand retard (cinq ans après le Congrès de Bordeaux: 31 août—5 septembre 1970) que le comité de rédaction (M. Cadot, Paris; D. H. Malone, Los Angeles; M. Szabolcsi, Budapest; M. V. Dimié, Edmonton, président du comité de rédaction) justifie par des motifs objectifs, les Actes du VI^e Congrès AILC présentent au lecteur le tableau complet de cette réunion.

Les travaux du VI^e Congrès ont été répartis par quatre sections thématiques: I. Littérature et Société (7 rapports, 71 communications), II. Les littératures du monde méditerranéen: héritage et renouvellement (3 rapports, 18 communications), III. Les relations littéraires Europe-Afrique (2 rapports, 8 communications), IV. Les relations littéraires Orient-Occident (3 rapports, 10 communications). S'y sont ajoutées les 22 communications contenues dans la liste de réserve ainsi que deux rapports tenus dans des séances de travail et qui présentent le stade de travaux fondamentaux de recherche comparée, rapports réalisés par une large collaboration internationale: Rapport sur le projet d'Histoire comparée des Littératures de langues européennes (Gy. M. Vajda, Budapest et J. Voisine, Paris) et Rapport sur le dictionnaire international des termes littéraires (A. Boisson, Bordeaux). Nous en retenons l'activité des comparatistes roumains qui, à l'Institut d'histoire et théorie littéraires, ont étudié le thème « La mise en valeur esthétique du folklore dans la région du Sud-Est de l'Europe au XIX^e et XX^e siècles », valorisé en deux volumes déjà publiés: *Izvoare folclorice și creație originală* (« Sources folkloriques et création originale ») (București, 1970) et *Temelii folclorice și orizont european în literatura română* (« Bases folkloriques et horizon européen dans la littérature roumaine ») (București, 1971). À propos du second rapport, il convient de mentionner l'existence d'ouvrages roumains consacrés à ce thème: Adrian Marino, *Dicționar de idei literare* (« Dictionnaire d'idées littéraires ») (București, 1973), et *Dicționar de termeni literari* (« Dictionnaire de termes littéraires ») élaboré par un collectif de l'Institut d'histoire et théorie littéraires, București, 1976.

Littérature et Société a suscité un très grand intérêt parmi les comparatistes des quatre coins du monde ainsi qu'en témoigne la proportion de rapports et études dédiés au premier thème. Les rapports (signés par R. Escarpit, Bordeaux, R. K. Dasgupta, Delhi, R. Wellek, de Yale University, M. P. Alekseev, Leningrad, H. Markiewicz, Cracovie, E. Gaède, Nice, W. Krauss, Berlin) envisagent la question sous plusieurs aspects: les théories marxistes sur la différenciation sociale en littérature prennent en discussion quelques aspects de cette relation dans l'aire culturelle qu'elles représentent; y sont ensuite examinés la perspective sociologique sur la littérature, la possibilité de la survivance de l'histoire littéraire en tant que discipline autonome, le rapport écrivain-société analysé à partir des résultats d'une enquête, le problème du bi- et plurilinguisme des écrivains soviétiques, l'évolution du concept de critique sociologique en Inde, le rôle exemplaire des Lumières françaises à l'échelle européenne.

Symptomatique en tant qu'il reflète une crise (de croissance?) dans le domaine de la science de la littérature, le rapport de René Wellek (*The Fall of Literary History*) présente quelques-unes des objections plus ou moins justifiées que l'on oppose à la viabilité de l'histoire littéraire à notre époque (l'abandonner parce qu'« une œuvre

littéraire» a le statut d'un objet isolé en dehors de l'histoire ou bien l'annexer à l'histoire ou à la sociologie générale) et systématise les propositions destinées à rétablir les droits de cette discipline, propositions applicables à divers degrés: l'idée d'une histoire évolutive interne de la littérature, l'accroissement de l'intérêt pour l'interprétation critique, en tant que jugement de valeur, la suggestion d'une Rezeptionsgeschichte qui n'est rien d'autre qu'une reprise de l'histoire des traditions, des genres, des personnalités conçue d'une façon moins atomiste.

La simple énumération sélective des communications présentées dans le cadre de la première section suffirait à épuiser en grande partie le contenu d'un simple compte rendu. Nous nous bornerons donc à signaler des titres qui, ajoutés à bien d'autres, contribuent à analyser, sous divers aspects, la relation annoncée. E. Hankiss, Budapest, propose une analyse, illustrée par des diagrammes, du rapport entre créateur et public à partir de l'examen de 4000 poésies lyriques anglaises, allemandes, hongroises, écrites dans les cinq derniers siècles. (*The Poet-Reader Relationship in European Poetry, from the 16th to the 20th century*). Des thèmes similaires sont proposés dans les communications de M. Naumann, Berlin, Auteur-destinataire-lecteur, Maria Strzakowa, Cracovie, Entre l'auteur et le lecteur et D. Fanger, Cambridge Mass., Gogol as Man of Letters: Writer and audience in 19th Century Russia. Eva Kushner, Ottawa, présente la méthode sociologique spécifique contenue dans Gutenberg Galaxy (Marshall McLuhan et la survivance de la littérature). Dans Dilemmes en sociologie littéraire, O. Labrosse, Lyon, recommande un plus d'attention à l'institution de la littérature en tant que processus réel de transformation sociale et à l'engagement social de l'écrivain. A. O. Aldridge, Urbana, qui s'arrête sur un cas de réception, *The Vogue of Thomas Paine in Argentina*, présente, au fait, un modèle d'application de la relation littérature-société, tout comme J. Weisgerber, Bruxelles, qui, à partir d'un cas de parallélismes, *Situations sociales et formes romanesques. Le roman flamand (1930) et les « Angry Young Men » (1950)*, affirme la nécessité de la méthode sociologique appliquée à l'investigation de certaines formes littéraires. Maria Rév, Budapest, examine, en parallèle, la fortune de l'œuvre de Tchekov en Russie et en Hongrie (*La réception de l'œuvre littéraire au point de vue social: divergences et analogies*). La littérature comme phénomène autonome, de Lajos Nyirö, Budapest, représente une contribution intéressante au problème de l'autonomie-hétéronomie de la littérature; l'auteur y suggère la mise en vedette de tels faits littéraires qui révèlent l'interaction de la synchronie et de la diachronie. Deux communications, celle de Z. Mathauser, Prague, et de R. Estivals, Bordeaux, concernent le mouvement d'avant-garde culturel du point de vue de sa relation avec la société: *L'histoire des avant-gardes européennes du point de vue de deux problèmes du Congrès de l'AILC et L'avant-garde culturelle, le gauchisme et la société de consommation*, la dernière tâchant de définir ce phénomène de culture. À côté de bien d'autres études signées par R. Ball, P. Roussev, U. Weissstein, N. I. Balachov, R. Weimann, J. do Prado Coelho, D. Nedeljkovič, H. M. Block, K. Bieber, J. Dubois, D. H. Pageaux, nous mentionnons les contributions roumaines de Liviu Rusu, *Le Moi créateur comme source de la communication poétique et de la sociologie littéraire*, de Al. Dima, *La relation littérature-société dans la conception de la critique et de la théorie littéraire roumaine* et de M. Novicov, *L'œuvre littéraire en tant que relation sociale*.

Les trois rapports (auteurs F. Jost, Illinois, H. Giordan, C.N.R.S. F. J. Nichols, Yale University) de la deuxième section ont été consacrés à l'analyse de certaines zones culturelles du bassin méditerranéen: la place de la littérature occitane dans les histoires de la littérature française, la résurrection de la poésie latine à l'époque de la Renaissance, une érudite et intéressante incursion dans l'histoire d'un genre, le sonnet, par laquelle F. Jost propose un modèle de poétique comparée. Les communications —

signées par F. Warnke, Seattle, M. V. Dimiè, Edmonton, H. Segel, New York, C. Dimaras Athènes, etc. — concernant les relations entre les littératures de l'aire méditerranéenne (The Dubrovnik-Dalmatian Renaissance Poets in the Context of the Mediterranean Literatures, Dépendance et indépendance dans la littérature catalane, Ambivalence de l'Hellénisme, Trieste: carrefour de la tradition et du renouvellement des littératures de l'Empire des Habsbourg, etc), certaines particularités des courants et des genres dans cette zone (Baroque Transformations in the Romance Epic, Le monde méditerranéen et le romantisme, Baroque Litterature and Islamic Culture), achèvent de composer une image riche et complexe de cet espace ayant joué un rôle d'élément formatif fondamental dans la civilisation européenne. Les quelques communications roumaines (Tatiana Nicolescu, Le thème de l'Italie dans la littérature russe au XIX^e siècle, I. Zamfirescu, La littérature roumaine ancienne dans le rayonnement de la culture méditerranéenne, I. C. Chițimia, L'évolution du type de la fable ésoquique dans les littératures européennes) contribuent à souligner la romanité de la culture roumaine.

L'intérêt croissant des chercheurs pour la civilisation et la littérature africaines se reflète aussi bien dans les rapports que dans les communications présentées dans la troisième section, consacrée par le Congrès à ce thème. Depuis la mention des premières collaborations littéraires franco-maghrébines au XVII^e siècle jusqu'à la mise au jour de l'attitude africaine d'affirmation des valeurs autochtones devant l'Europe, les communications (auteurs: G. Turbet-Delof, Bordeaux, V. S. Nyabongo, Tennessee State University, Albert Gérard, Liège, J. B. Tati-Loutard, Brazzaville, H. Blair Rouse, Fayetteville, etc.) traitent des thèmes variés, parfois complémentaires: Influences européennes sur le développement des littératures écrites de l'Afrique en Les limites de l'étude des influences. Théâtre nigérian et théâtre anglais, présentent des personnalités européennes intéressées par la culture africaine: Lesya Ukrainka, Isaak Dinesen, Gumilev.

Le problème des relations littéraires entre l'Orient et l'Occident abordé par les auteurs de rapports (J. E. Bencheik, Paris, J. Roos, S. Strasbourg, T. Sato, Virginia State University) et de communications (E. Miner, Los Angeles, R. Tsukimura, University of Minneapolis, L. Hosillos, University of Philippines, D. W. Fokkema, Utrecht, etc.) implique l'analyse des rapports d'influence: Ibsen and Mayama Seika's « The First Man » ((1907), Originality as Vengeance: Social Realities and European Influences in Filippine Masterpieces of the 19th Century, de développements de structures parallèles: The Concept of Typicalness in Russian and Recent Chinese Literary Theory, The Art of Fiction in the East and West: an Observation on the Technique of Stream of Consciousness in Kawabata Yasunari and James Joyce, de certaines zones littéraires: De l'imitation à la création: Les littératures de langue arabe et l'Occident, Concept and Form in Contemporary Indian Fiction ou de la réception de l'Orient par les écrivains occidentaux: Paul Claudel, Paul Valéry, Romain Rolland.

La liste des réserves (qui ne présuppose pourtant aucune hiérarchisation des valeurs) étale des thèmes variés: influences littéraires, parallélismes, contributions méthodologiques, études de motifs, interprétations structurales, analyses stylistiques, etc. (voir, par exemple, Voltaire et la société russe du XIX^e siècle, Away with National Tradition: Common Themes in the Contemporary French, British and German Theatre, La littérature danubienne: approche méthodologique d'une littérature comparée régionale, Les interprétations modernistes d'un mythe hellénique: Léda et le cygne, etc). Elle comprend, à part ceux de Z. Konstantinovic, Belgrade, K. Krejci, Prague, J. Avdjiev, Sofia, P. A. Mankin, Amherst, P. Zaborov, Leningrad etc., les noms de deux auteurs roumains: Paul Cornea, qui propose une Contribution à une sociologie de l'« influ-

ence» en littérature comparée, et N. I. Popa, qui analyse La société roumaine au XX^e siècle et ses structures littéraires.

Les Actes du Congrès de Bordeaux, réunis dans ce volume d'une ampleur thématique et d'une variété méthodologique particulières, s'imposent comme une réalisation importante pour le progrès du comparatisme mondial. La périodicité régulière des congrès internationaux de littérature comparée qui ont suivi (Montréal-Ottawa, 1973, Budapest, 1976) ainsi que la mention faite par le comité de rédaction dans l'Avant-Propos relativement au stade avancé de préparation des Actes du Congrès tenu au Canada nous permettent d'attendre avec intérêt la parution du volume suivant.

ILEANA VERZEA

ALEXANDRU DUȚU

Romanian Humanists and European Culture. A Contribution to Comparative Cultural History

București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1977, 196 p. (Biblioteca Historia Romaniae, Studies no. 55)

Cultura română în civilizația europeană modernă ("Romanian Culture in Modern European Civilisation")

București, Ed. Minerva, 1978, pp. 266 (–270)

The well known researcher Alexandru Duțu, who has recently given us a whole series of valuable works dedicated to our literary heritage ¹, re-published his important monography in English, first published in Romanian in 1974 (București, Ed. Minerva), dealing with the place held and the role played by Romanian humanism in European culture, increasing and updating the bibliography and completely re-organizing the last chapter.

Taking into account the recently discovered data by literary historiography, first the author tries to draw the features of that cultural "renaissance" which was Romanian humanism, defined as an intellectual movement in the second half of the 17th century and which appeared within the framework of an "Orthodox rationalism".

In his study — having the aspect of a tryptych — Al. Duțu relates the Romanian cultural phenomenon to the "world culture heritage", traces "approaches" and "differences", tries to draw conclusions on "connections" and "re-considerations". According to the author's judicious interpretation art, written and spoken words condensed in themselves a praiseworthy cultural effort, which, in the Romanian society at the end of the 17th century and the beginning of the next one, materialized in the individual consciousness which thus gave a special significance to the values of civilisation. Rooted in the realities of the South-East European background, our humanists — though

¹ Among which we mention mainly, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII* ("Coordinates of the Romanian Culture in the 18th Century", București, 1968), *Explorări în istoria literaturii române* ("Explorations in the History of the Romanian Literature", București, 1969), *Cărțile de înțelepciune în cultura română* ("Wise Books in Romanian Culture", București, 1972) and *Sinteză și originalitate în cultura română (1650–1848)* ("Synthesis and Originality in Romanian Culture – 1650–1848", București, 1972).

intellectually oriented to Western Europe — still remained attached to the Byzantine world, but no longer slavishly copying any pattern given as guide of behaviour. The mind of Romanian humanists, at the beginning of the Enlightenment, expressed a practical political and social aim, illustrated a patriotic ideal, laying sound bases for the following development of civilisation in our country.

The founders of modern Romanian literature in the 19th century (Heliade, Asachi, Negruzzi, Cipariu), later refreshed the art of writing — along a line of natural continuity — by drinking from the spring of natural inspiration represented by the rich folk inheritance, orally transmitted through the centuries. That is why, Al. Dușu explains, in the dialogue between cultures Romanian creation manifested itself with an imposing and authentic folkloric feature which aroused special interest in Western Europe. But he draws attention that Romanian literature did not enter a competition with other peoples' literatures only in modern times and that it had a certain value even before. The author thus judiciously analyses "approaches" and "differences" of old Romanian literature from the whole European culture in the period of "late" humanism in the 17th and the beginning of the 18th centuries. Al Dușu mainly studies the work of three important personalities prevailing in that epoch: High Steward Constantin Cantacuzino, Miron Costin and Dimitrie Cantemir; at the same time he does not leave aside the "chroniclers" whose creation sometimes has the charm of an authentic spontaneity. He also analyses the milieu in which those master minds of Romanian culture were intellectually formed, the studies they made at schools in Italy or Constantinople, the content of private libraries — some of them of special value — and their contacts with scholars of the time. These humanist historians clearly asserted themselves through the meaning they had given to the concepts of "country", "nation", and proving the Romanian people's belonging to the Latin family. Besides the chroniclers animated by a partisan spirit, our great scholars condemned internal tyranny and foreign oppression, as a political system, praising civic virtues inherited — in their opinion — from classical antiquity. They also proved universality through their various preoccupations and their interest in philosophy, natural sciences and even in exact sciences. That is why, in Al. Dușu's opinion, in Romanian humanism we can recognize a classicism materialized by a cultural conscience, which asserts itself through its ordered structure, indebted to tradition and to the priority given to basic ethical and intellectual values. In the fragment on The Image of European Culture the author emphasizes the tackling and, later on, the deepening of the knowledge of world geography and history by Romanian scholars who, slowly detaching themselves from the dross of mediaeval chronographs and annals, gradually broadened their horizon through more adequate reading, themselves becoming creators of works of general renown. The most striking example is given by The History of the Growth and Decay of the Roman Empire (London, 1734) by Dimitrie Cantemir which represented, for almost a century, a veritable "handbook" for European scholars. Not of less interest, the author points out, are also the intellectual contacts established by our scholars with other personalities on the Continent, among which he quotes those between Spatharus Nicolae Milescu and the Anglican theologian Thomas Smith, between High Steward Cantacuzino and the Bolognese diplomat geographer and archaeologist Ferdinando Marsigli, and between Miron Costin and Polish historians. Finally, the last chapter of the book, dealing with "connections" and "reappraisals", offers the author's conclusions and value judgements. To Al. Dușu Romanian culture in the age of humanism, which developed in South-East Europe at the end of the 17th century and the beginning of the 18th, represents an original synthesis "between the South-East European form of civilisation, with its Eastern perspectives, and the civilisation in Central Europe, with its Western perspective." The pattern imposed itself

in the conscience of all men of culture in Europe who were astonished to find, in the Carpathian-Danubian area, "cultural trends from the West and the East", harmonized in that "Orthodox rationalism which furthered a vigorous humanistic movement." This humanism, which through the centuries supported in a discreet but tenacious manner the finest achievements and the fulfillment of the deepest human aspirations — according to the author's way of putting it — came back "as a global synthesis to our consciousness today, when the reconstitution of our entire tradition of civilisation occurs concomitantly with the renewal of the patrimony of world culture."

Al. Duțu's study, excellent as a system of thought and elegance of form, naturally invites an observation. In our opinion — although this phenomenon is not neglected by the author — the spiritual horizon of Romanian humanists has deep roots in the folkloric treasure, it was, even more steeped than has been emphasized, in our folk traditions. The gifted metropolitan Dosoftei¹, spatharus Neculce or scholar Cantemir undoubtedly took their spirit from the inestimable treasure of our folk inheritance, making it fully glitter in their work. This characteristic was one of the most interesting features of the specificity of Romanian humanism.²

At any rate, the great merits of Al. Duțu's book is manifest in its contributions which reconstitute at their real dimensions, the originality and value of Romanian culture, as well as its contribution to world civilisation.

*

In this latest book, in the synthesis chapter, the author strove first to discern the characteristics of the Romanian contribution to the patrimony of world culture in the domain of arts and literature. Our people's spiritual creation was formed, over a long period, by a difficult dialectical effort, in which influences — both from the Latin West and from post-Byzantine East — were intercepted and adapted to the autochthonous specificity, harmoniously blending into a complex which came into being from "unity" and "diversity". As Al. Duțu correctly points out, in the Romanian Middle Ages the book and the image, either a fresco on a church or a secular painting, first of all were aimed at educating, at making intelligible the norms of behaviour to man. But at the same time they had to delight him with "beauty". Together with the penetration of "lights" into the Romanian Area in the 18th century, the steady diversification of intellectual activities increased the role of books, which began to attract a greater and greater audience, thus detaching from the common system of education with the help

¹ We mention, among other things, the fact that Dosoftei was not steeped only in neo-Greek culture, but directly came into contact with and translated the works of the Cretan Gheorghios Kortatzis and of the Venetian Matei Cigalas; through the first one and especially through the Polish man of letters Jan Kochanowski, he could learn the dramatic production of the Italian Gianbattista Giralaldi Cinzio (1504–1573) and the wonderful translation of *Psalmii* ("The Psalms") made by the Scottish poet George Buchanan (1506–1582), cf. Dan Simionescu and Rodica Iovan, *Dosoftei traducător din dramaturgia cretană* ("Dosoftei, translator from the Cretan Dramaturgy") in "Manuscriptum", III (1972), no. 3, pp. 28–41, and Henryk Mistérski, "Psalterz Dawidow" Jana Kochanowskiego ("The Psalter in Verses" of the Moldavian Metropolitan Dosoftei and "Psalterz Dawidow" of Jan Kochanowski"), Poznań, 1970, 64 p.

² "Comparatist" analysis can prove, in this domain, as well, its utility as it seems we can distinguish, for instance, certain parallelisms, maybe even traces, of a far Celtic world in the Romanian spiritual universe. Cf. Virginia Cartianu, *Urme celtice în spiritualitatea și cultura românească* ("Celtic Traces in Romanian Spirituality and Culture"), București, 1972, mainly pp. 151–223.

of images. Artistic activity in its turn registered the detachment from a previously homogeneous culture: fine arts became a study and an occupation in themselves, apart from fiction.

The dissemination of books points to the establishment of a new mental structure and the change emphasizes the internal dynamics of Romanian culture, characterized by the absence of dialects and the existence of a unitary language spread all over the territory of the whole country; it is true that the language of educated people used in printed books differed very little from the language of the people being thus understood by all Romanians. Innovations in written culture and the figurative language — Al. Dușu further goes on saying — are more and more vigorous in the Romanian and Balkan areas starting with the second half of the 17th century, and they transform tradition, the inheritance of the Byzantine world, through different coordinates. At this stage, Romanian culture, naturally joining the South-East European mental background, creatively assimilated the artistic solutions or those explained in the writings in Central and Western Europe to the extent to which the latter proved able to develop "humanist" tradition. Further on Al. Dușu insists on the fact that "in Romanian culture, where the aulic and folk levels have steadily mixed," the intellectual movement was continuously stimulated by a strong spirit of initiative owing to the specific socio-political conditions. Thus, from the combination of the robust spirit of ancestral wisdom with the impulse for progress and patriotism there resulted "an original character of the cultural pattern". So that, the author rightly emphasizes the fact that "the programme of the Romanian supporters of the Enlightenment carried through an intellectual tradition and directed it towards a new form of universality", a natural continuation of classical humanism.

In the chapter suggestively entitled *The Making of the Philosopher and of the Patriot*, Al. Dușu tries to establish the share held by these pre-eminently representatives of the Enlightenment universe. According to the concise definition in the *Enciclopedia*, the philosopher was the man who related everything to his principles, who was cautious but eager to be useful to society. In the West he represented the adversary of absolutism and ignorance but had not the courage of openly fighting against tyranny. This will be the quality of the citizen, of the patriot, of the man closely linked to and directly interested in the development of society, who will no longer be able to endure despotism. Classic examples are the American and the French revolutions. In the Romanian vision at the beginning of the 20th century, there happens a blending of the image of the philosopher with that of the patriot citizen. In Dinicu Golescu, for instance, as Al. Dușu quotes, the philosopher is "seriously dealing with guarding the duties of mankind and honesty", but his basic mission is to do everything necessary "for the happiness of mankind and especially of his people."

The author traces those "patterns and images in the South-East European Enlightenment" where Romanian culture has a special position owing to its originality. Making a serious analysis by the help of the comparatist method, Al. Dușu proves that "the development of Romanian culture in the 16th—18th centuries shows a modernization which had begun earlier and more organically fulfilled, thanks to broader contacts with European intellectuals and to an uninterrupted continuity of a scholarly activity in princely offices, printing houses, higher schools." In the new society which was just beginning to be established, the concepts of "homeland" and "nation" began to hold the central place in political thinking, at the same time fertilizing the so precious domain of the arts and letters. "And if in the second half of the 19th century — the author writes — the official culture... limited the universality suggested by revolutionary romanticism to the achievements of this class — bourgeois nationalism —, that action can be profoundly re-estimated today, at the moment when universality imposes

itself in the conscience of the contemporary world as an ensemble of cultural forms materializing the deep aspirations of peoples."

Finding in the Romanian culture of the 17th—19th centuries the passing "from one form of universality to another", Al. Dușu studies, in turn, the criteria on which that metamorphosis took place. Thus, after having established the well individualized place held by Romanian culture in the central and South-East European area, with its specific and steady dialogue between the aulic level, i.e. the radiant hotbeds of the princely courts involved both in cultural and political life of the country, and the folk level, the author reveals the way in which Romanian culture took over one form of universal civilisation and developed it till the 19th century, when another form, different from the first, appeared and which foreshadowed the up-to-date European dimensions of the Romanian spiritual universe. The ideas spread by the generation of Romanian patriots at the beginning of the 19th century through political booklets and newspapers, radically influenced the middle classes and the peasantry. But as competently Al. Dușu notes, an image of the past can be found in the thought of that generation, full of meanings from its very genesis. The movement from the last century then has its roots in the period of the materialization of the Romanian humanism doctrine of the 17th century, in which the tradition of the unity of origin and language of the Romanians in the three sister provinces, Wallachia, Moldavia and Transylvania, represented its power. In order to establish the coordinates of humanism the author considered it necessary also to analyse "the origins of the critical spirit", outlining its directions and identifying its origins. The critical spirit was present in the literature destined to autochthonous readers, to which they tried to give the correct answers to the questions raised by their contemporaries. The moment of civic humanism in our culture represented a period of reconsiderating traditional relations and of finding out new cultural connections. After the period of assertion of a new "Orthodox conscience" in the 16th century, in the second half of the next century the pattern adopted by our scholars was modified and amplified through the certain opening of new domains of intellectual activity, so that, continuing to be oriented towards those "of the same law" (i.e. denomination) he adopted new directions, under the influence of the "advanced" peoples. The author draws the conclusion that "Orthodox rationalism favoured the affirmation of civic humanism, and the critical spirit added an excess of conscience to the intellectual debate, contributing to the development of the sense of responsibility and human dignity".

As regards "Mediaeval culture and the Enlightenment" Al. Dușu attentively analyses the direction of Romanian Mediaeval historiography, trying to find the ways of historiographical research, its place in the movement of ideas and the extent to which it encouraged the detaching from the past and the advance towards a new world. Further on the author shows that Romanian historiography held a first rank place in the movement of ideas of Romanian culture during the Enlightenment, as it concentrated in itself the tendencies of all other categories of books, bringing to all regions inhabited by our people key-concepts like "homeland", "enlightenment", "unity of language and of origin", and supported the necessity of fighting to remove foreign oppression. Conveying further the message of High Steward Cantacuzino's and Cantemir's works, the representatives of the "Școala ardeleană" (the Transylvanian school) and of the scholars of 1821 and 1848 used history as an effective means in defending the people's rights, in supporting the aspirations for social emancipation, political unity and liberation from the domination of the autocratic empires. Endeavouring to present the image of Romanian culture achievements in the last century, Al. Dușu proves how artificial was the cliché used by certain literary historians and critics who maintained that the "Euro-

penization" of our culture had started only about a century before; on the basis of recent studies and of the progress registered by our historiography with regard to the Romanian literary and artistic creation in the feudal period, we can now discern more clearly the periods in which our men of letters took over much older cultural elements in the 16th—18th centuries, through the West humanistic channel or the East post-Byzantine one, and which were organically assimilated and which acquired local, peculiar characteristics.

In the last part of his book, Al. Duțu sums up all intellectual connexions in Romanian culture and proves that the "Europe of nations" was the result of the various cultures connecting intellectual trends which made it possible for them to assimilate, through synthesis, all data given by different societies. Among these, Romanian culture, owing to the steady spreading of the ideas of liberty, independence and human dignity, holds a foremost place which is emphasized both by evidence of "Romanian presences abroad", and by meaningful concepts and subtle differentiations specific to the "spirit of synthesis", traceable in the written work and the painting of the Romanian humanist.

PAUL CERNOVODEANU

European Romanticism

Edited by I. Söter and I. Neupokoyeva;

Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, 541 p.

Récemment publié en anglais par les soins des comparatistes Istvan Söter et I. Neupokoyeva, ce volume ne constitue pas, à proprement parler, une « première »; fruit de la collaboration des chercheurs hongrois et soviétiques, de l'Institut de recherches littéraires de l'Académie hongroise et de l'Institut de littérature universelle « Maxim Gorki » de Moscou, l'ouvrage — qui réunit douze études sur la typologie des littératures européennes de l'époque romantique — a déjà été édité en version russe en 1974. Parmi ces études — qui sont toutes dues à des auteurs réputés pour leur compétence en la matière — seul un très petit nombre limite explicitement l'objet des recherches à une zone géographique relativement restreinte (L. Gáldi, *Lyrical Style in Neo-Latin Romantic Literature* ou L. Sziklay, *The « Popular » Trend in the Romantic Literature of some Central-European Nations*); la plupart s'attachent à présenter un aspect particulier de l'évolution du romantisme dans toute la sphère européenne, soit que l'auteur s'occupe de l'évolution d'un genre (Al. Elistratova, *Epistolary Prose in the Romantic Period*, ou E. Pulkhritudova, *Genres of the Romantic poem in the 1830's*), soit qu'il étudie un principe théorique ou une attitude caractéristique en littérature (E. Saprykina, *Some Distinctive Features of the Romantic Theory of Drama*, K. Horvath, *The Romantic Attitude to Nature*, etc). Ce groupage, forcément divers par les sujets choisis et par la manière personnelle dont ils sont traités, est précédé de deux études introductives destinées à offrir au lecteur la perspective unitaire nécessaire pour l'intégration de ces recherches partielles dans un ensemble cohérent et à énoncer les principes théoriques acceptés comme point de départ pour l'ensemble du volume: I. Neupokoyeva, *General Features of European Romanticism and the Originality of its National Paths*, et I. Söter, *Romanticism: Pre-History and Periodization*.

La première de ces études, qui est en fait une introduction générale au volume, explique aussi bien la nécessité d'une approche typologique de ce phénomène littéraire important et tellement étudié (ce qui a permis d'ailleurs l'accumulation d'un grand

nombre de faits d'histoire littéraire), mais trop rarement envisagé dans l'ensemble dynamique de l'interaction des différentes littératures nationales et des différentes zones géographiques (les auteurs se proposent d'ailleurs de remédier au peu d'attention que d'autres synthèses du même genre ont accordé à certaines littératures comme celles du Sud-Est et du Nord de l'Europe), que les principes méthodologiques de ces recherches. Celles-ci s'occupent des relations du romantisme avec l'héritage du passé et l'« interaction with realism », des liens qui l'unissent au folklore, autant que des caractéristiques zonales du romantisme européen, des rapports en profondeur qui existent entre les différents mouvements romantiques nationaux, de la convergence des tendances littéraires et des tendances artistiques et, en général, de l'idéologie de l'époque, etc. La deuxième étude introductive, celle de I. Söter (étude qui n'était pas inconnue d'ailleurs, car elle a déjà été publiée dans le volume *The Dilemma of Literary Science*, Budapest, 1973) réexamine — entre autres — le problème de la chronologie du romantisme européen et, en premier lieu, celle du « préromantisme », ainsi que la continuation, dans le romantisme du XIX^e siècle, de nombreux traits existants dans la littérature du siècle précédent (le rapport entre le romantisme et le Sturm und Drang, l'influence de Herder, l'ossianisme, etc.). L'auteur nie en fait l'existence d'un « préromantisme » tel que se le représentait Van Tieghem et décèle les racines du romantisme européen dans « the ideological and literary domain of the Enlightenment » (p. 54). Selon I. Söter, « the discovery of ancient poetry, interest in folklore, the cult of the sentiment and the Gothic », que l'on considérait jusqu'à présent, à tort, comme étant « alien to the Enlightenment », sont « in point of fact intrinsic parts of the Enlightenment, emerging as the direct products of enlightened philosophy » (p. 57). Ainsi « beginning with the rejection of the mimetic theory of Aristotle, through interest in folklore, the Gothic, the cult of Middle Age, etc., the majority of the phenomena commonly believed to be romantic were not invented by romanticism, but by the Enlightenment; more precisely by its second phase which emerged from the middle of the 18th century » (p. 57). A notre avis, l'auteur remplace une exagération par une autre, exactement contraire. En premier lieu, les idées revendiquées au nom de la philosophie des Lumières pour le milieu du XVIII^e siècle remontent à une époque encore plus éloignée. C'est ainsi que l'intérêt pour le folklore se manifeste déjà au début du XVIII^e siècle, dans les recueils de ballades d'Allan Ramsay, et le culte du passé et de ses vestiges apparaît à la même époque chez Vico, Muratori, etc. En second lieu, le fait que, dans des conditions historiques et en des zones géographiques spécifiques, le romantisme hérite de la philosophie des Lumières l'aspiration vers une littérature bourgeoise et nationale (p. 55) — ce qui est partiellement vrai — ne nous permet pas de généraliser dans ce sens, car il existe tout autant de témoignages, sinon davantage, qui montrent que la philosophie des Lumières est essentiellement une philosophie cosmopolite, rêvant d'une Europe supranationale (Montesquieu, Voltaire), vision que le romantisme ne se fera pas faute de rejeter de façon explicite. La vue d'ensemble de ces problèmes est ici faussée par l'erreur qui consiste à croire qu'un mouvement littéraire est directement issu d'un mouvement philosophique; la philosophie des Lumières a produit de nombreuses œuvres littéraires qui correspondent à son idéologie, mais en des formes littéraires différentes. Le « classicisant » Voltaire aussi bien que le sentimentaliste Rousseau se réclament des mêmes principes théoriques, mais leurs modalités d'expression littéraires sont différentes. La philosophie des Lumières ne nie pas le sentimentalisme (ou, comme nous l'avons appelé pour des raisons purement pratiques, le préromantisme) mais l'inclut partiellement et l'utilise, de même que des idéaux imprégnés, en fait, de la philosophie des Lumières, seront véhiculés jusque fort avant dans le XIX^e siècle par des écrivains romantiques dans toute la force du terme. L'auteur a omis, à notre avis, deux questions importantes: le fait,

d'abord, qu'un courant littéraire doit être circonscrit en premier lieu par des déterminations littéraires, et ensuite, à partir même de cette prémisse, que l'essence de la révolution produite par le romantisme dans la littérature (révolution qui a modifié toute l'histoire de la littérature ainsi que la manière de la comprendre) est dans la théorie de l'originalité (c'est ce qui explique aussi, d'ailleurs, l'intérêt pour la spécificité nationale, pour l'individualité et le génie, etc.). Ce n'est pas l'apparition — fortuite — de certains thèmes ou de certaines modalités artistiques qui entérine la naissance d'un nouveau courant (on en rencontre parfois — comme on l'a constaté depuis longtemps — dès l'Antiquité), mais le sens que ceux-ci acquièrent dans un contexte socio-historique déterminant. Malgré ces quelques observations, le tableau d'ensemble que brosse I. Söter apporte une légitime réévaluation de la relation Lumières-romantisme, également valable, dans une très large mesure, pour la littérature roumaine, à laquelle l'auteur n'emprunte malheureusement pas d'exemples, qui auraient été pourtant particulièrement révélateurs. Herder, par exemple, dont le rôle « is evidently important in the emergence of the national literatures of Central and Eastern Europe » (p. 64) a été suivi non seulement par les écrivains hongrois, tchèques, slovaques (mentionnés par l'auteur) mais aussi par les romantiques roumains: il est vrai — et cela est significatif — non pas tant par des poètes que par des historiens: Kogălniceanu, Bălcescu (voir une synthèse sur Herder și pașoptiștii români — « Herder et les quarante-huitards roumains » — chez Zoe Dumitrescu-Bușulenga dans *Valori și echivalențe umanistice* — « Valeurs et équivalences humanistes » —, București, 1973); l'ossianisme roumain confirme la direction nationale du courant (Adrian Marino, *Romanian Ossianism. A Survey in: C.R.E.L.*, n° 2/1978, pp. 52—69), le manuel de Hugh Blair traduit en hongrois en 1838 a été également adapté par le manuel néogrec de Vardalah, imprimé à Vienne en 1815, et représentant le cours donné à l'Ecole de Bucarest, que fréquentaient tous ceux qui devaient plus tard former la première vague de la poésie romantique roumaine: Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Mumuleanu, etc. (Voir: D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu* — « L'idéologie littéraire de I. Heliade-Rădulescu », București, 1935). Toute l'étude souffre d'ailleurs d'un manque d'informations sur les débuts du mouvement littéraire romantique dans le Sud-Est de l'Europe (Roumanie, Grèce, Serbie), informations qui auraient pu nuancer et enrichir considérablement les questions complexes et intéressantes qui y sont exposées. En dépit de ce qu'on affirme dans l'introduction signée par I. Neupokoyeva, cette carence est presque générale et concerne également les autres études de ce recueil. Quant à l'étude *Romantic Writers and the Classical Literary Heritage* de A. Elistratova, c'est en vain qu'on y chercherait des informations sur l'attitude des romantiques grecs, roumains, serbo-croates à l'égard des grands écrivains du passé comme Shakespeare, Milton, Cervantes, bien que cette attitude s'accorde avec les idées formulées par l'auteur; en particulier, l'attitude des romantiques roumains à l'égard de Shakespeare (pour qui Asachi manifeste son admiration dès avant 1812, Shakespeare, dont le drame *Hamlet* est traduit par Barac avant 1830, Shakespeare à qui Bolliac consacre un article retentissant en 1836, etc.) devait être mentionnée, car c'est l'une des premières prises de position à l'égard du Grand Will dans cette zone géographique¹. Dans l'étude substantielle de K. Horvath, *The Romantic*

¹ La bibliographie des ouvrages consacrés à cette question est assez riche: Adrian Marino, *Shakespeare văzut de clasicii noștri* (« Shakespeare vu par nos écrivains classiques ») in: « *Steaua* », 9, 1964; Al. Dușu, *Shakespeare in Rumania*, București, 1964; D. Grigorescu, *Shakespeare în cultura română modernă* (« Shakespeare dans la culture roumaine moderne »), București, 1971, A. Curtui, *Hamlet în România* (« Hamlet en Roumanie »), București, 1977, etc.

Attitude to Nature, qui contient des remarques pertinentes sur le caractère anthropomorphique du paysage dans les représentations des romantiques, sur le rôle social du refuge dans la nature, etc., on s'attendait à ce que l'auteur apporte les nuances nécessaires pour les « zones » mentionnées, à ce qu'il souligne, par exemple, la place toute particulière que tient ce thème dans l'œuvre des romantiques des pays du Sud-Est de l'Europe, où la « découverte » de la nature s'est faite par voie livresque car elle constituait un point de contact entre la tradition folklorique et l'innovation introduite selon le modèle de la poésie occidentale.

Certes, la nécessité de déceler la typologie d'un phénomène dans une sphère si vaste réclame de la part des auteurs une sélection rigoureuse des faits analysés; étant donné cependant que non seulement les auteurs, mais aussi les lecteurs connaissent mieux les principales littératures de référence concernant ce domaine — anglaise, française, allemande et russe —, une plus large ouverture sur les littératures moins connues, mais qui suscitaient déjà à l'époque un intérêt incontestable, aurait été peut-être nécessaire: la traduction des poésies de Bolintineanu en 1866, d'Alecsandri en 1853, des poésies populaires recueillies également par Alecsandri en 1855 (toutes françaises), les mêmes poésies populaires traduites en allemand en 1856, l'anthologie de poésie roumaine de Glenville Murray, traduite en anglais en 1854 et rééditée en 1859, etc., montrent que la contribution à la configuration européenne de ce courant n'était pas à sens unique et que les romantiques roumains y ont joué un rôle actif. Par rapport à toutes les tentatives précédentes visant à décrire le romantisme européen (la plus connue est encore celle de Van Tieghem en 1948), tentatives minées par l'inévitable fragmentation des présentations par zones géographiques et incapables, en général, de comprendre la dynamique du processus à l'échelle européenne, ce recueil a l'incontestable mérite de mettre en évidence les traits généraux qui unissent les courants romantiques nationaux en tant que mouvements concrets et si divers.

Les études rassemblées dans ce volume s'efforcent, pour la première fois, comme le mentionne à juste titre I. Neupokoyeva dans son introduction, d'appliquer dans l'investigation si vaste et si complexe de ce thème une méthodologie nouvelle qui n'a été utilisée jusqu'à présent que pour des périodes et des espaces plus restreints. Il convient de dire bien haut que cette initiative est positive et que ses résultats sont incontestables bien que, à nos yeux, l'application du principe énoncé eût dû être plus souple. L'intérêt et le caractère concret de l'étude de L. Gálfi sur *Lyrical Style in Neo-Latin Romantic Literatures*, l'étude de L. Sziklay déjà mentionnée, etc. portent à croire qu'une analyse préalable par espaces unitaires (géographiques et socio-historiques) aurait permis de dégager sans peine des conclusions partielles plus facilement utilisables dans des synthèses sur les directions, la typologie et les significations sociales de ce courant dans son développement européen.

MIRCEA ANGHELESCU

ELENA BĂLAN-OSIAC

La Solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise

București, Ed. Minerva, 1977, 261 p.

Sous ce titre, l'auteur publie sa thèse de doctorat soutenue en 1970 à Toulouse, revue et complétée par la suite. Les ouvrages de ce genre étant tout à fait rares, ils sont toujours opportuns. Au terme de sa lecture on acquiert la conviction d'une communauté

spirituelle entre les trois peuples, d'autant plus surprenante que la distance qui sépare la Dacie de l'Ibérie est immense et que les relations spirituelles ne datent que du dernier siècle (encore ne se sont-elles nouées que par filière livresque).

Elena Bălan-Osiac a choisi de circonscrire sa recherche à ce qui s'appelle dor (solitude nostalgique) — *soledad* — *saudade*, termes synonymes, renfermant pourtant des nuances propres, nouvelles, qui en rendent la définition considérablement difficile. Le chapitre consacré à cette réalité spirituelle constitue en fait l'introduction nécessaire à une telle approche thématique. L'auteur a le mérite d'avoir osé affronter l'élucidation du problème dans toute sa complexité, du point de vue de la linguistique, aussi bien que de celui de la théorie littéraire, interrogeant, et pour cause, d'abord le folklore, ensuite la littérature cultivée. L'ampleur du thème implique les difficultés que l'auteur a dû surmonter, d'autant plus que la bibliographie ne s'est avérée utilisable que pour quelques aspects de détail. Le domaine du folklore se laisse difficilement déchiffrer, surtout lorsque, comme c'est le cas, les travaux de synthèse font défaut et l'auteur est spécialisée en littérature romane comparée.

L'auteur commence par invoquer Ovid Densusăianu, qui conditionnait la représentation du dor de cette occupation qui tient longtemps l'individu loin de sa famille, l'élevage transhumant, et y ajoute, pour l'Ibérie, la pêche et « l'aventure des découvertes ». Les circonstances différentes expliquent aussi la complexité des états d'âme désignés par les noms dor-soledad-saudade. La tyrannie de ce sentiment est telle qu'elle peut provoquer la mort (hypothétique, puisqu'il s'agit de fiction littéraire), non seulement chez les Portugais (*morrer de saudade et morrer de amor*), comme le souligne l'auteur (p. 163—164), mais aussi chez les Roumains, à preuve les vers: „Am rămas numai cu dor / și de dor vai, Doamne, mor“ (« Tout ce qui me reste c'est le dor / De dor, mon Dieu, je me meurs ») (E. Hodoș, *Poezii populare din Banat* — « Poésies populaires de Banat » —, I, p. 84; cf. p. 117: *Viciu, Flori de cîmp* — « Fleurs des champs », p. 168, etc.). L'auteur les rapproche des sentiments contigus, dor-jale-urît (dor-peine-ennui), pour mieux en délimiter les nuances sémantiques. Les rapprochements sont fréquemment empruntés au folklore, surtout dans les répétitions énumératives qui indiquent nettement que dor désigne un état d'âme actif, de pleine tension et effervescence, tandis que les deux autres concernent le stade passif, quand l'âme, lasse à force de tension, échoue dans la dépression. Elena Bălan-Osiac cite quelques reflets toponymiques et onomastiques du dor pour faire ressortir, précisément, sa prééminence dans la hiérarchie de la vie spirituelle. Ajoutons qu'il a pénétré aussi dans la toponymie du conte fantastique: *Pipăruș Petru în drum spre Florea Înfloritul* (« Pipăruș Petru en chemin vers Florea le Fleuri ») doit traverser d'abord la Plaine du dor. « Là il fut pris d'un dor terrible pour son village, pour sa mère, pour sa sœur et ses frères, un dor tel qu'il en était comme foudroyé »: pour s'y arracher, il se met à jouer du violon qu'il avait reçu précisément pour échapper à l'emprise du dor (I. P. Reteganul: *Povești ardelenesti* — « Contes de l'Ardeal » —, V, p. 35). Jusqu'ici les chercheurs qui ont analysé les hypostases du dor se sont limités à la poésie populaire. L'insistance de Elena Bălan-Osiac à scruter le domaine, plus vaste, de la culture populaire, accuse plus nettement sa prépondérance. Il convient d'ajouter les implications funèbres du dor reflétées dans certaines chansons rituelles funèbres — *Zorile* (« L'Aurore »), *Dumbravă*, *dumbravă* (« Bocage, bocage ») (le dor est comparé dans cette dernière à une langue de feu, association que l'on retrouve dans les chansons lyriques aussi). En outre, ses

fréquentes invocations sous forme de refrain dans bon nombre de chansons confirment implicitement la place étonnamment grande qu'il tient dans la gamme des sentiments, à côté des formes superlatives *saudade da saudade* chez les Portugais, *dorul-dor* chez les Roumains, aux citations de Blaga pouvant s'ajouter celles du folklore: « Ce n'est pas le dor du dor qui me dévore /, Ce sont des langues de feu... » (E. Hodoş, op. cit., p. 95).

De tels rapprochements littéraires entre des peuples tellement éloignés dans l'espace indiquent un substrat commun. Pourtant, dès que l'on tâche d'en entreprendre une détermination plus poussée, des difficultés surgissent, de plus en plus grandes. S'agit-il d'un héritage roman ou d'un autre, plus ancien, celtique (respectivement celto-ibérique et celto-thrace)? Elena Bălan-Osiac invoque les deux dans le chapitre à caractère introductif: Eloignement dans l'espace et rapprochement dans le contenu ... L'héritage latin est prouvé par la communauté linguistique, l'héritage celtique est plutôt déduit par élimination, ce qui a déjà été avancé chez nous par B. P. Hasdeu: les Romains étant prosaïques, antipoétiques, il s'ensuivrait que la poésie populaire romane serait « celtique à l'Ouest, dace à l'Est ». Si l'assertion de Hasdeu semble plausible, à quelques réserves près, elle s'avère beaucoup plus difficile à soutenir dans divers compartiments du folklore roumain. Afin d'étayer sa thèse, l'auteur reprend presque point par point la liste des rapprochements ibérico-roumains établis par Al. Popescu-Telega dans son étude comparative *Asemănări și analogii în folclorul român și iberic* (« Ressemblances et analogies dans le folklore roumain et ibérique »). Pourtant, comparer séparément certaines productions folkloriques et ethnographiques chez les Roumains et chez les Ibériques n'est pas un procédé scientifique; le phénomène doit être examiné chez les peuples européens tout au long de leur aire d'extension et seules les éventuelles similarités exclusivement roumaines-ibériques seraient à mettre au compte du substrat commun. Sinon, les rapprochements sont gratuits, infirmés le plus souvent par la réalité folklorique européenne. Elena Bălan-Osiac par exemple, répète à la suite de Al. P. Telega que le deuxième épisode de *Meșterul Manole* (« Maître Manole ») — la mise à mort du maçon par le prince pour l'empêcher de construire quelque chose de plus magnifique — se retrouverait chez les Roumains et les Espagnols seulement; en réalité, on le retrouve en France aussi et en Allemagne septentrionale, chez les Turcs et chez les Arabes, la variante la plus proche ayant été consigné par Ibn al-Fakih al-Hamadhani au X^e siècle, à cette différence près que dans cette dernière, le maçon réussit à s'envoler à l'aide des ailes de bois qu'il s'était confectionnées. *Amărită turturea* (« La mélancolique tourterelle ») est à signaler chez d'autres peuples européens aussi — Grecs, Serbes, Hongrois, Tchèques, Allemands, Anglais, Russes, etc., sa fréquence étant attribuée aux bestiaires médiévaux. Pareillement, le conte *Sarea în bucate* (« Le sel de la terre ») (AT 923) circule presque dans toute l'Europe, les variantes slovaques et polonaises s'avérant assez semblables aux variantes roumaines. La multitude des traditions et croyances communes citées par l'auteur dépassent les aires ibériques et daco-romaine, leur présence étant due à un substrat plus ancien, le plus souvent préhistorique et de toute façon préromain. Il n'y a que la chanson funèbre *Zorile*, du Sud-Ouest de la Roumanie, qui se retrouve en Andalousie seulement, les aurores, chantée à la fin de la veillée mortuaire d'un enfant. L'accès aux collections ibériques méditerranéennes permet de déterminer si, outre la similitude fonctionnelle, il existe aussi des éléments thématiques communs qui justifient l'hypothèse du substrat latin.

OVIDIU BÎRLEA

Colloque sur la traduction poétique

Centre Afrique-Asie-Europe de la Sorbonne Nouvelle (Paris III),
décembre 1972

Préface d'Étiemble, postface de Roger Caillois

Paris, Gallimard, 1978, 314 p.

Le volume (publié avec le concours du Conseil scientifique de la Sorbonne nouvelle) réunit les Actes du colloque sur la traduction poétique organisé par Étiemble à Paris les 8, 9 et 10 décembre 1972 (Étiemble montre dans sa préface les circonstances qui en ont retardé la publication) au Centre de recherches « Afrique-Asie-Europe » de l'Institut de Littérature générale et comparée, Sorbonne Nouvelle (Paris III).

Il ne donne pas in extenso tout ce qui s'est dit durant les trois journées du colloque (pour des raisons également exposées dans la préface d'Étiemble: entre autres, un magnétophone détraqué).

Convaincu que « pour étudier de façon démonstrative la traduction poétique des poèmes, il fallait partir des langues dont la structure diffère autant que se peut du français, quand nous traduisons en français; autant que se peut du chinois, quand nous traduisons en chinois », Étiemble a délibérément invité des spécialistes de langues qui n'appartiennent pas à la famille indo-européenne: arabe, hébreu, hongrois, turc, malgache, chinois, japonais, bengali. On a choisi également le persan, qui représente un cas tout à fait spécial: sur un fond indo-européen se surimposent des formes poétiques empruntées à l'arabe, ou imposées par la conquête musulmane.

Le volume comprend deux parties: I Exposés; II Ateliers. En voilà le sommaire: I. Georges Mounin, Mnémotechnique et poésie; Georges Kassaï, Le traitement du résidu; André Karátson, Esquisse d'une étude comparée de seize versions françaises du « Vieux Tzigane » de Mihály Vörösmarty; Jacques Berque, Deux traductions de poèmes arabes; Henri Meschonnic, Traduction d'un texte prophétique; Bakoly Domenichini — Ramaramanana, Les traductions poétiques des « hainteny »; Guzine Dino et Marc Delouze, Traduction à deux voix d'un poème de Yunus Emrê; Appendice à la première partie: I. Sur les traductions du persan: Gilbert Lazard, La traduction du robâi persan (résumé); Vincent Monteil, Un ghazel de Nafiz; Mohammed Rezvanian, Lettre sur les traductions de G. Lazard et V. Monteil; II. Sur la traduction du bengali: Prithwindra Mukherjee, Introduction à la métrique bengalie, en vue d'un atelier de traduction.

II. Atelier d'arabe. Meneurs de jeu: Jamal Bencheikh, André Miquel. Participants: Magali Morsy, Amina Rached, Tarabay (Étiemble, ex officio); Atelier de chinois. Meneur de jeu: Paul Demiéville. Participants: Cheng Hsi-hien, Jacques Dars, Jean-Pierre Diény, Yves Hervouet, Holzman, Le Nestour, Mounin, Liang Pai-tchin, Jacques Pimpaneau, Robert Ruhlmann, Tchen Ysia (Étiemble ex officio); Atelier de japonais. Meneur de jeu: René Sieffert. Participants: Alain Colas, Fujimori Bunkichi, Kaneko Mitsuko, Gérard Martzel, Yann Mouliero, Mori Arimasa, Ninomiya Masayuki, Okubo Takaki, J. -J. Origas Palme, Jacques Roubaud et beaucoup des sinologues qui avaient participé à l'Atelier chinois (Étiemble ex officio).

À considérer ce sommaire, on constate l'ampleur du colloque (le nombre des participants, dont la plupart ont pour langue maternelle le chinois, le japonais, etc., est considérable) de même que la variété des préoccupations théoriques et pratiques. En fait, et c'est là l'idée qui a présidé aux travaux de ce colloque, la traduction y a été abordée en tout premier lieu en tant que pratique et sa théorie en tant que théorie issue d'une pratique et constamment soutenue par elle. Autant vaut dire que, si on

admet ce postulat, les meilleurs théoriciens de la traduction sont les traducteurs eux-mêmes (c'est ce qui est surtout suggéré par l'attitude d'Étiemble qui, toutes les fois qu'il avance une vue théorique, se rapporte à sa propre pratique).

Les exposés et les travaux des « ateliers » ont tâché de répondre aux problèmes soulevés par ce qui propose le plus de difficultés, difficultés parfois insurmontables, au traducteur de poésie: la traduction des vers réguliers et notamment des genres à forme fixe. Contrairement à ce que nous savons être la tradition de la traduction française, Étiemble a soutenu (selon nous, à juste titre) la nécessité d'une traduction qui, tout en transposant le plus fidèlement possible le sens de l'original, en conserve à la fois la forme. Il opte, lui et le colloque, pour la traduction « stricte » et contre l'adaptation libre, pour le respect des formes poétiques de l'original. Ce qui semble impossible devient possible (ou presque; de toute façon, il y a toujours une chance que le traducteur ne doit pas méconnaître par préjugé) si l'on revient à la tâche: être traducteur, c'est avoir une certaine vocation, c'est connaître parfaitement sa propre langue et la langue dont on traduit, mais c'est aussi avoir énormément de patience, et d'assiduité, et de courage (l'admirable préface d'Étiemble est un véritable guide éthique à l'usage du traducteur).

Le piquant de ce volume est constitué par le fait qu'à la préface d'Étiemble « s'oppose » une postface de Roger Caillois, qui soutient le point de vue contraire (lorsqu'on traduit, il faut toujours sacrifier quelque chose; si cela est, il faut surtout veiller à ne pas sacrifier l'essentiel; or, l'essentiel n'est pas toujours la prosodie). Un point de vue qui se situe à mi-chemin entre les deux (plus proche, malgré les apparences, de celui de Caillois) est proposé par Georges Mounin.

IRINA MAVRODIN

TEODOR VÂRGOLICI

Interferențe literare româno-franceze

(« Interférences littéraires roumaines-françaises »)

București, Ed. Univers, 1977, 272 p.

Teodor Vârgolici est de ces historiens littéraires qui, avec beaucoup d'application, se sont penchés de préférence sur l'époque moderne de la littérature roumaine: il a élaboré une étude introductive sur les débuts du roman roumain, une solide monographie consacrée au romantique Dimitrie Bolintineanu et une suite d'études sur les prosateurs Emil Gârleanu, I. A. Bassarabescu, Mateiu Caragiale, Gala Galaction. Son ouvrage *Ecourile literare ale cuceririi independenței naționale* (« Les échos littéraires de la conquête de l'indépendance nationale », cf. C.R.E.L., n° 3/1977, pp. 100 — 102) est une étude d'un caractère spécial.

Minutieux, d'une grande sobriété stylistique, Teodor Vârgolici, par une documentation exhaustive, épuise les thèmes abordés, aboutissant à des synthèses; c'est aussi ce qu'il réalise dans le volume *Interferențe literare româno-franceze* (« Interférences littéraires roumaines-françaises »). Les investigations s'y placent sur le terrain comparatiste. Il s'agit de quatre études, dont deux de grandes proportions, consacrées, l'une, à l'influence de Béranger sur la littérature roumaine, l'autre, aux échos de l'œuvre de Sainte-Beuve dans l'espace littéraire roumain. Les deux autres, bien que de dimensions plus modestes, sont tout aussi importantes par la signification des problèmes abordés; l'une traite de quelques opinions françaises sur la poésie romantique roumaine, l'autre découvre Tudor Arghezi dans une revue française de 1903. Les quatre articles, d'un caractère strictement historique-littéraire, relèvent de la méthode comparatiste et trai-

tent aussi bien des influences que des parallélismes et des synthèses synchronisatrices. Au premier plan se trouve l'influence de la littérature française et la valorisation de cette influence sur le fond spécifique de la culture roumaine. Nous allons considérer, à tour de rôle, chacune de ces études.

Pour discuter de la présence massive de l'influence de Béranger sur les écrivains romantiques roumains, Teodor Vârgolici part de la fortune paradoxale de l'œuvre du poète français qui, de son vivant, passait pour un grand créateur, à l'égard de Victor Hugo ou de Lamartine. Commenté par Goethe qui, dans ses *Conversations avec Eckermann*, le considérait comme un talent de valeur mondiale, Béranger finit par sembler dans l'oubli, en tant que poète et personnalité littéraire. Son influence sur la culture roumaine du siècle dernier connaît les mêmes revers; il y a fait son entrée en grand poète pour être tout à fait oublié par la suite.

L'influence de la littérature française en Roumanie commence à l'époque romantique et se constitue comme élément d'effervescence spirituelle directe, mais aussi comme phénomène relevant d'un certain conditionnement historique. L'influence romantique coïncide avec certains revirements consécutifs à la paix d'Adrianople. C'est dans ce cadre historique que Teodor Vârgolici examine les échos de l'œuvre des écrivains romantiques et de Béranger. Son investigation invoque l'esprit de toute la littérature romantique et ce n'est qu'après avoir mentionné l'influence des grands poètes Hugo et Lamartine qu'il se tourne vers la circulation des textes du chansonnier Béranger, textes qui avaient exercé à l'époque une véritable séduction esthétique. Béranger est cultivé par Grigore Alexandrescu (adaptations et traductions), Ion Heliade Rădulescu, Cezar Bolliac, Alecsandri même. Il y eut des gens de lettres roumains, dont Costache Negri, qui le connurent personnellement et furent de ses amis. Dimitrie Bolintineanu compte parmi ses admirateurs et même, un peu plus tard, Mihai Eminescu (parmi ses œuvres posthumes les spécialistes ont identifié une imitation d'après Béranger). Cité par Odobescu et Hasdeu, connu comme poète par Macedonski, qui l'imita et le paraphrase, Béranger jouit d'un crédit illimité auprès de poètes plus modestes dont l'activité se situe aux environs des mouvements de 1848 et de l'Union (1859).

Ce qui apparaît comme particulièrement important pour la littérature roumaine dans l'étude *Opinii franceze despre poezia romani* (« Opinions françaises sur les poètes roumains ») c'est la circulation de ces ouvrages roumains, écrits ou traduits en français. Dans cette catégorie se rangent les poésies de Vasile Alecsandri (*Poésie roumaine — Les doïnas, poésies moldaves, traduites par J. Voinesco, 1853*) et de Dimitrie Bolintineanu (*Brisées d'Orient, 1866*). Pour finir, l'auteur rappelle encore les échos éveillés par d'autres œuvres comme celles de Iulia Hașdeu et d'Elena Văcărescu.

L'article consacré à Tudor Arghezi est une ample contribution à la configuration d'une image complète de l'œuvre de notre grand poète par la découverte (et la reproduction intégrale) d'un poème en prose intitulé *D'un crépuscule à l'autre*, traduit par Eugénie Cardin, pour la publication française *Anthologie-Revue*, n° 1/1903.

L'étude la plus étendue de ce livre est consacrée, comme nous l'avons montré, aux échos de l'œuvre de Sainte-Beuve dans la littérature roumaine. Tout comme dans le cas précédent, Teodor Vârgolici commence par tracer un cadre général, historique-littéraire, et ce n'est qu'après qu'il traite, avec exactitude, de la circulation de l'œuvre et des commentaires qu'elle a suscités, des traductions, influences et synthèses déterminées dans la littérature roumaine par les textes du critique français. Il constate d'emblée que, malgré la notoriété du nom et de l'œuvre du grand critique français en Roumanie dès la seconde moitié du siècle passé, la critique roumaine n'en prend note que plus tard et difficilement. Connu par Alecsandri grâce à une discussion concernant l'hypothèse de l'origine roumaine du poète Ronsard, cité par C. A. Rosetti, lu par Pantazi Ghica,

introduit chez nous par le professeur français Ulysse de Marsillac, impliqué dans des commentaires par un Radu Ionescu ou Odobescu, Sainte-Beuve ne fait l'objet des commentaires et des discussions de notre critique qu'après 1880. Gherea, Ibrăileanu, Pompiliu Eliade ont achevé d'imposer son nom. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu et les autres critiques de l'entre-deux-guerres impliquent dans leurs ouvrages le style de la critique sainte-beuvienne sans plus le commenter. L'étude de Teodor Vârgolici n'est pas seulement un tableau exact des échos de Sainte-Beuve chez nous, mais elle se présente aussi comme un diagramme comparatiste entrepris de la façon objective qui est celle d'un chercheur scrupuleux.

Interferențe literare româno-franceze sunt bien l'œuvre d'un auteur appliqué, informé jusqu'au détail documentaire, mais qui n'en garde pas moins la possibilité de généraliser.

EMIL MANU

ANDRÉ-MICHEL ROUSSEAU L'Angleterre et Voltaire (1718—1789)

Préface de Theodore Besterman

I—III, 1086, p., 1 pl. ill. h. t.

(« Studies on Voltaire and the Eighteenth Century » T. CXLV—CXLVII, 1976, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, Oxford)

L'ouvrage d'André Michel Rousseau porte bien son titre. Y mettant l'accent sur l'Angleterre, l'auteur indique d'emblée ses intentions. Il ne fait ni une étude des influences, ni une étude des sources mais plutôt il veut donner « l'opinion des Anglais sur Voltaire, l'accueil fait à ses ouvrages » (p. 24). Cette formulation modeste recouvre un immense travail de dépouillements à peu près exhaustifs, de documentation qui utilise les recherches les plus récentes sur Voltaire, travail d'« archéologie littéraire » qui a abouti à ce que Theodore Besterman qualifie, à juste titre, de « contribution à l'histoire des relations intellectuelles et culturelles entre l'Angleterre et la France au cours de tout le XVIII^e siècle » (p. 11).

Du point de vue strictement documentaire, les recherches d'André-Michel Rousseau ont découvert une vingtaine de lettres inédites ou méconnues, des sources inexplorées, de très nombreuses notations dans la presse, les mémoires et les correspondances privées.¹ Ajoutées aux documents déjà rassemblés par deux siècles d'érudition, ces découvertes forment une base solide pour l'interprétation historique, esthétique, psychologique, diplomatique et politique des relations anglo-françaises à travers le concept « Voltaire », interprétation tout à fait remarquable qui établit la valeur de l'étude d'André-Michel Rousseau. L'exposé chronologique de la première partie de l'ouvrage est suivi d'une distribution thématique par genres littéraires (Voltaire le dramaturge, le critique littéraire, le conteur en prose et en vers, le philosophe et l'historien). Faute d'une grande biographie de Voltaire, André-Michel Rousseau fait un premier pas vers un Voltaire européen par l'éclairage anglais qu'en donnent quelques personnalités, telles Chesterfield, Hume, Gibbon, Walpole, mais aussi des comparses et des anonymes. Ils nous

¹ Enregistrées dans la Bibliographie qui, divisée en quatre sections (I. *Manu crits*, II. *Périodiques antérieurs à 1800*, III. *Articles et ouvrages*, IV. *Éditions anglaises de Voltaire*), occupe 150 pages.

instruisent à la fois sur des visages insoupçonnés de François Arouet et sur les mentalités collectives dont ils étaient eux-mêmes l'expression: méfiance des grands aristocrates envers « un baladin de génie », défense de l'honneur littéraire national chez les bas-bleus, idolâtrie chez les jeunes non-conformistes tels Craufurd et Beckford. Selon les conclusions d'André-Michel Rousseau, Voltaire paraît aux Anglais du XVIII^e siècle, politiquement paradoxal (admiration pour le régime intérieur anglais unie à une grande méfiance envers la puissance diplomatique et militaire), religieusement inquiétant et souvent néfaste, socialement « snob » avant la lettre et psychologiquement ambigu. « Autour de Voltaire se cristallise l'image anglaise du Français: brillant, charmeur, intelligent, vif et spirituel, mais léger, peu sûr, sceptique, superficiel et frondeur » (p. 861) au moment où, antithétiquement, l'Angleterre construisait l'image du citoyen britannique idéal: sérieux dans les affaires, exigeant sur le plan de la conscience individuelle, sensible à la nature, majestueux du fait de ses conquêtes coloniales.

Les pièces de théâtre de Voltaire, par leur mélange hybride de Racine et de Shakespeare, ont occupé en Angleterre la place vacante d'une tragédie nationale moderne, en freinant de la sorte un renouvellement nécessaire. Dans ce contexte, André-Michel Rousseau analyse avec objectivité la position de Voltaire concernant Shakespeare et les réactions anglaises qu'elle a provoquées. « Malgré son « ravissement » initial, obnubilé par sa philosophie du progrès littéraire, Voltaire ne consentit à aucun moment à considérer Shakespeare en lui-même comme une étape décisive de l'évolution du théâtre anglais. Même lorsqu'il eut l'intuition de l'originalité du dramaturge élisabéthain, il la refoulait toujours au profit de l'amélioration apportée par la tragédie française, seul genre digne d'une nation moderne civilisée. Prendre à Shakespeare les quelques recettes propres à ranimer un théâtre menacé par les fadeurs de la galanterie et les langueurs de la conversation était de bonne politique. Revenir à Shakespeare tel quel équivalait à une régression esthétique et morale. Quand la critique anglaise commença à étudier Shakespeare comme un univers autonome et souverain, la position de Voltaire apparut mesquinement égoïste et utilitaire, injuste et chauvine, d'autant plus qu'il prétendait à cette occasion partager l'empire de la culture européenne en deux domaines et refuser aux Anglais l'accès aux belles-lettres et aux beaux-arts, leur concédant la « philosophie », « Locke et Newton » (p. 864).

On est d'accord aujourd'hui à reconnaître la pérennité d'un triple Voltaire: le conteur philosophique, le défenseur des Lumières, le fondateur de l'historiographie moderne. Les Anglais du XVIII^e siècle, nous dit André-Michel Rousseau, méconnurent le premier, ne firent qu'entrevoir le deuxième, et portèrent l'empreinte profonde du troisième. Le conte voltairien, avec ses libertés formelles et idéologiques, reste étranger à l'évolution du grand roman anglais du XVIII^e siècle. De la vision personnelle que Voltaire donna de Locke et de Newton, les Anglais n'eurent pas grand-chose à apprendre. Par contre, les historiens d'outre-Manche ont tiré des travaux historiques de Voltaire d'utiles enseignements de méthode et de conception.

C'est chez l'éditeur anonyme de l'*History of Charles XII* (Edimbourg, 1769) qu'André-Michel Rousseau trouve le bilan lucide du Voltaire standard accepté par l'Angleterre du XVIII^e siècle: poète (c'est-à-dire essentiellement dramaturge), critique littéraire et artiste incomparable: « philosophe » (le terme incluant la science) à la fois hypercritique et aveuglé par certains préjugés, indûment agressif et parfois entêté, mais digne de louanges pour sa propagande newtonienne; métaphysicien de grand talent mis au service de la très mauvaise cause de la libre pensée et de l'impiété; en histoire, le premier de tous. L'histoire nuancée de ce bilan, André-Michel Rousseau l'a magistralement retracée, en s'appuyant sur une érudition presque

infaillible¹, gazée par une écriture subtile, et toujours soumise à l'interprétation historique et culturelle. Ce Voltaire lu par ses contemporains anglais nous apparaît finalement comme une alliance idéologique et artistique à l'envers et que la culture britannique du XVIII^e siècle a conclue en quête de son identité.

VASILE ZINCENCO

DINU PILLAT

Dostoïevski în conștiința literară românească («Dostoïevski dans la conscience littéraire roumaine»)

Postface d'Alexandru Paleologu

București, Ed. Cartea Românească, 1976, 170 p.

L'auteur aborde, dans une perspective chronologique et après un dépouillement quasi-complet des sources, les grandes étapes de la réception de Dostoïevski par la « conscience littéraire roumaine »: critiques, écrivains, idéologues, journalistes littéraires. Il y découvre trois phases: la « découverte » proprement dite (1881—1920), la « compréhension » (1920—1944) et la « reconsidération » (1944—1974). La première référence est un nécrologue, publié le 20 février 1881, teinté de considérations idéologiques (hostiles) qui tracent pour ainsi dire la voie à suivre. Car, et ceci est un fait, la réception et l'assimilation roumaine de Dostoïevski est en premier lieu et surtout idéologique: c'est l'esprit, « chrétien », « orthodoxe », ensuite « existentialiste » et « tragique », qui attire et qui s'impose avant tout. L'approche littéraire proprement dite est assez tardive. Elle appartient à la deuxième phase, mais ne produit pas d'effets notables ou des « influences » créatrices très fécondes. On y constate un manque d'affinités, une certaine résistance, voire des opacités largement compensées d'ailleurs par l'apparition, le développement et l'intense circulation d'un véritable « cliché ». Dostoïevski est véhiculé surtout par des critiques, des idéologues, des essayistes, ceux-ci souvent à la remorque des sources étrangères (A. Gide, N. Berdiaev, L. Chestov, Hans Prager, etc.). Dinu Pillat récolte une riche moisson de faits attestant la diffusion de l'image d'un Dostoïevski « prophète », « visionnaire mystique », « messianique », etc., image des plus simplificatrices, contre laquelle s'insurge — et à juste titre — l'auteur de la postface, Alexandru Paleologu. Son texte équivaut, dans sa partie de stricte exégèse, à une véritable mise au point. Nous nous trouvons ainsi devant un double travail comparatiste: celui d'un texte, disons, de « base », suivi par son commentaire qui se nourrit de rectifications qui s'avèrent nécessaires.

C'est ainsi que nous assistons, dans ce « complément d'instruction », à une exécution en coupe réglée de tous les « mythes » et les clichés type qui circulent sur Dostoïevski et dont la critique roumaine est souvent truffée. D'abord et surtout celui-ci: tout écrivain qui décrit des scènes violentes, des cas pathologiques ou des phénomènes obsessionnels est forcément « dostoïevskien » (p. 153). Ensuite, le « topos » dégradé de l'« irrationalisme » et l'« image d'un Dostoïevski prophétique et apocalyptique »

¹ Ce n'est pas le prince Anticohus Cantemir, le correspondant de Voltaire, qui a été hospodar de Moldavie, comme on l'affirme à la page 653, mais son oncle, qui portait le même nom, et son père, Démétrius Cantemir.

Par ailleurs, d'assez nombreuses coquilles (cf. pp. 39, 40, 49, 56, 503, 546, 858, etc.) ternissent le beau papier sur lequel l'ouvrage est imprimé.

(p. 158). A celle-ci, Alexandru Paleologu oppose la définition d'un grand écrivain des situations-limites, explorées lucidement, en pleine conscience d'homme de lettres, définition dans le sillage d'Ortega y Gasset, qui insiste sur le côté métier, sur ce technicien du roman que fut avant tout Dostoïevski. Le comparatiste tirera ainsi doublement profit de cette enquête parallèle: assez sèche et monotone dans sa partie initiale (D.P.), brillante et polémique dans la postface (A.P.) qui l'accompagne; les chercheurs roumains et étrangers seront bien informés sur la fortune de Dostoïevski en Roumanie, dont beaucoup d'épisodes s'articulent pour ainsi dire sur un véritable comparatisme «sauvage» mais rectifié pas à pas: clivages «Occident»-Russie, roman occidental — roman russe, référence «obligatoire» pour toute littérature de tendance psychologique morbide ou des «cas de conscience». Pour ne plus parler des comparaisons hasardées entre Dostoïevski et Proust, Faulkner, Kafka, expressionnisme allemand, voire ... Baudelaire. Soulignons également (et la chronologie dans ce cas a une certaine importance) que la redécouverte et même une certaine vogue roumaine de Dostoïevski après les années 1950 est due essentiellement au caractère «radicalement non-conformiste» de son œuvre (p. 150). Bonne occasion de sortir, par ce biais aussi, d'une situation littéraire bloquée, sinon dogmatique.

ADRIAN MARINO

Actes du colloque «La France devant les Slaves»: histoire et théorie littéraires

15 et 16 novembre 1974, U.E.R. de littérature générale et comparée
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1976, 266 p.

Les communications présentées au cours du colloque, organisé avec le concours de l'Institut National d'Etudes Slaves et du responsable du programme slave de l'UNESCO, se sont partagées deux domaines: l'histoire et la théorie. Il est explicable que les interventions de la première journée ont visé des aspects plus particuliers des relations franco-slaves, aspirant spécialement à mettre en valeur quelques données nouvelles comme l'a fait, par exemple, A. Zvigulsky dans son exposé sur la «correspondance inédite» entre Tourguéniev et plusieurs écrivains français (pp. 55—73).

Les plus vives discussions ont été suscitées par la communication de M. Kalinine à propos du livre «Pouchkine et la France» de B. V. Tomachevski, qui n'est pas reproduite dans le volume (v. p. 95). L'extension du débat fut déterminée au cours de la deuxième journée par l'intervention de L. Robel (Paris), auteur d'une communication substantielle sur L'Apport des pays slaves à la théorie de la traduction (p. 195—216). En l'occurrence, on s'est demandé pourquoi, dans une étude aussi vaste, Tomachevski n'a fait aucune référence à l'utilisation par Pouchkine de la langue française, non seulement dans sa correspondance et dans ses poésies pour albums, mais aussi dans les premiers brouillons de ses œuvres. Partant de là, on est arrivé à un problème plus vaste concernant le bilinguisme de plusieurs auteurs russes et, en général, le rôle qu'a joué dans le développement d'une culture, la connaissance, par ses représentants, d'une autre langue.

En général — grâce à la communication de M. L. Robel, mais aussi aux thèmes débattus pendant la deuxième journée — le problème de la traduction a gagné du poids et de l'ampleur au cours des discussions, non seulement en tant que modalité de sortir un texte en dehors de ses frontières linguistiques (Van Thieghem), mais surtout:



en tant que notion à partir de laquelle on peut expliquer de façon plus pertinente les relations créées entre langues ou cultures ayant des structures différentes.

La contribution des chercheurs des pays slaves au développement du structuralisme a dominé la « moitié » théorique du colloque, ses principaux repères étant « l'école formaliste » russe du début du siècle et le groupe actuel de l'Université de Tartu. L'ample et compétente communication de Lajos Nyirö (Budapest) — La postérité des formalistes russes en Europe Centrale (pp. 113—132) — a offert un point de départ propice. L'auteur a signalé avec exactitude les concordances avec les recherches de l'Occident, passées ou actuelles, en insistant ensuite sur les éléments concrets de la filiation dans les pays slaves (Ingarden et ses disciples en Pologne, le cercle de Prague, etc.); il a constaté qu'en Bulgarie et en Yougoslavie l'intérêt pour les formalistes russes était bien moins marqué pendant l'entre-deux-guerres et qu'en Hongrie « on ne savait absolument rien de ce qui se passait dans le domaine de la science littéraire à Moscou, à Prague ou à Varsovie » (pp. 20—21). Pour compléter le tableau, il ne nous reste qu'à ajouter que l'intérêt plus prononcé pour l'école formaliste russe est en Roumanie assez récent (ses représentants furent très exactement définis comme « précurseurs » du structuralisme, en 1976, dans un numéro spécial de la revue *Secolul XX*). Plus tard parurent des traductions de plusieurs ouvrages fondamentaux de Tomachevski, Chlovski, Bakhtin, etc. Pourtant, le phénomène comme tel avait été signalé déjà au cours des années '20, lorsque Elena Eftimiu publia dans la revue „Adevărul literar și artistic” ses articles sur les « formalistes russes ».

Pour revenir au colloque de Paris, nous sommes tentés de conclure qu'en France c'est à présent l'intérêt pour I. Lotman et ses collaborateurs de l'Université de Tartu qui prévaut. L'Introduction (pp. 165—169), rédigée dans ce sens par Agnès Sola, ainsi qu'un ample compte rendu — Variantes d'un texte poétique et analyse générative (pp. 171—186) — où sont présentés et commentés les résultats obtenus par Lotman au cours d'une comparaison entre les variantes successives des poésies de Pouchkine et de Pasternak constituent en ce sens une preuve éloquente. Riche en suggestions fut aussi la communication De la réduction et de l'expansion des systèmes sémiotiques (Freudisme et culturologie sémiotique) de H. Henri (pp. 187—194), qui se réfère à une critique très neuve et substantielle du freudisme par Lotman. Prenant pour prémisse l'idée qu'entre un enfant et le monde adulte environnant la communication n'est possible que par « traduction », c'est-à-dire par « transcodage » dans son langage restreint d'une quantité immense d'informations qui l'assaillent de toutes parts, Lotman aboutit à une conclusion aussi convaincante que plastique, à savoir que, par exemple, le fameux « complexe d'Œdipe » n'est pas une chose qui naît spontanément comme expression des tendances sexuelles individuelles et des penchants agressifs de l'enfant, mais le fruit du transcodage d'un texte à « grand alphabet » dans un texte à « petit alphabet » (p. 190).

Plus intéressant encore est le fait que cette manière d'envisager les relations inter-structurelles offre une perspective incomparablement plus féconde pour l'interprétation des phénomènes d'échanges « interculturels », domaine dans lequel on peut parler de « transmission » uniquement lorsqu'il s'agit de cultures rapprochées du point de vue de leur évolution, c'est-à-dire dans la zone d'isomorphisme, approximative du moins, tandis que dans tous les autres cas il est beaucoup plus juste de parler de « transformations » (p. 192) au cours desquelles la structure accueillante joue un rôle actif et positif: les remodulations qui résultent ensuite de la greffe sur le terrain d'une autre tradition mènent toujours à un enrichissement de la culture mondiale dans son ensemble.

N'ayant pas la possibilité d'insister, nous nous bornerons à remarquer que dans les études comparatives roumaines cette manière d'aborder le problème a une certaine

tradition. Parmi les résultats les plus récents nous pouvons mentionner le volume d'Alexandru Dușu, *Cultura română în civilizația europeană modernă* La Culture roumaine dans la civilisation européenne moderne (București, Minerva, 1978) (voir dans ce numéro, p. 105).

Enfin, à partir d'une relation de « traduction », on a abouti, au cours d'une discussion sur le structuralisme contemporain, à ses implications dans la sociologie de la littérature, par interférence entre une communication théorique — Anthologie de l'œuvre littéraire d'après Roman Ingarden, de Olga Sherer (pp. 153—164) — et une autre, applicative par excellence — Agencement de la fable, considérée en tant que système dynamique dans « Le salon N° 6 » de Tchekhov, de S. Sarkany (pp. 141—152). La constatation qu'étant fondamentalement phénoménologique, la vision d'Ingarden ne pouvait ignorer l'existence de l'œuvre littéraire pour le lecteur, a constitué le point d'incidence des deux questions. Par sa destination même elle participe à la réalisation de l'œuvre. C'est ainsi que l'on implique dans la discussion la communication très « spéciale » de Jean-Pierre Morel, *Les « machines » du roman*. A propos d'un article de A. K. Jolkovski (pp. 223—253). Comme l'a expliqué le chercheur polonais M. Blonski, puisque pour Ingarden une œuvre littéraire est toujours un « objet intentionnel », elle contient nécessairement à chaque niveau « une partie actualisée par la concrétisation et une partie qui reste potentielle ». Il revient au lecteur de remplir du moins une partie de ses innombrables « lieux sous-déterminés » (p. 260), ce qui a offert à S. Sarkany l'occasion de conclure que « pour orienter la discussion, il faudra essayer d'adopter une optique sociologique » (p. 262). De nouveau apparaissait — à notre satisfaction — un point de vue sur lequel furent fondées, il y a quelques années, certaines contributions des chercheurs roumains.

Les Actes du Colloque de Paris nous apparaissent comme un recueil de communications qui ont leur intérêt, chacune à sa manière, mais aussi comme un échange d'opinions qui, comme l'a remarqué M. Cadot dans son allocution de clôture, incite à de nouvelles confrontations.

MIHAI NOVICOV

OV. S. CROHMĂLNICEANU

Literatura română și expresionismul

(« La littérature roumaine et l'expressionnisme »)

București, Ed. Minerva, 1978, 334 p.

La seconde édition de l'ouvrage du professeur de littérature à l'Université de Bucarest, Ov. S. Crohmălniceanu impose de nouveau à notre attention l'étude la plus importante que l'on ait consacrée à l'expressionnisme roumain.

Dans les monographies qu'il a signées et qui étaient consacrées à des personnalités de premier ordre (L. Rebreanu, Lucian Blaga et T. Arghezi) ainsi que dans *Literatura română între cele două războaie mondiale* (« La littérature roumaine de l'entre-deux-guerres ») (I, 1967, éd. rev. 1972; II, 1974; III, 1975), les aptitudes comparatistes de l'auteur se trouvaient confirmées dans l'esprit qui en gouvernait la démarche interprétative, dans les nombreuses relations qu'il établissait entre les œuvres, les programmes esthétiques et idéologiques roumains et les phénomènes similaires européens.

Dans le cas de cette réédition encore, l'investigation de l'époque de l'entre-deux-guerres — qui semble être le but des préoccupations de prédilection de l'historien littéraire Ov. S. Crohmălniceanu — est accomplie par un esprit avisé et réceptif.

Le livre, sobrement systématique, est nettement structuré. Un ample chapitre, intitulé *Expresionismul în conștiința literară românească* (« L'Expressionnisme dans la conscience littéraire roumaine ») où l'on examine l'infiltration de la notion dans l'espace culturel national, ses avatars terminologiques et les débats théoriques qui s'organisent autour, est suivi par un autre, *Orientări expresioniste* (« Orientations expressionnistes »), dans lequel sont consignés les résultats artistiques proprement-dits qui se placent sous le signe de ce vigoureux mouvement. Les créateurs sont considérés par rapport aux milieux intellectuels de certaines revues de prestige, sièges-foyers des idées expressionnistes (*La „Gîndirea”, „Ă „Gîndirea”, — La „Contimporanul”, — „Ă „Contimporanul”*) ou du « monde des gens de théâtre » (*În lumea „oamenilor de teatru”*). Plus captivants encore que les commentaires de l'historien littéraire sur les études et articles parus au lendemain de la première guerre (et signés par Ion Sân-Giorgiu, M. Ralea, O. W. Cizek, L. Blaga) qui démontrent, indiscutablement, la présence de la notion dans l'aire des lettres roumaines, s'avèrent être les méditations du théoricien sur les caprices manifestés dans la corrélation affirmation-réception dans le cas de l'expressionnisme.

Sans cesser de rattacher le phénomène roumain au contexte européen, Ov. S. Crohmălniceanu constate que la mythologie de l'expressionnisme en est une à l'envers. « Ce n'est pas Chronos qui mange ses enfants, mais bien ceux-là qui dévorent leur père. Au moment même où l'expressionnisme atteint son apogée, aux environs de 1918—1920, il touche déjà à sa fin. Voilà encore un fait digne d'être retenu; dans bien des pays le temps que l'on a mis, fatalement, à découvrir la littérature et l'art expressionniste allemand est précisément celui de l'agonie du mouvement; au moment où les conditions de réceptivité sont créées — les voix qui clament la mort du courant se font entendre avec plus d'insistance ».

D'autre part, au hasard de ses tribulations et manifestations, l'expressionnisme allemand cache une pluralité notionnelle accrue ainsi que de grandes divergences quant à sa réalisation artistique. L'absence d'homogénéité du courant en Allemagne et d'une façon générale, en Occident, explique son infusion puissante, pourtant vaguement nominalisée, sur le territoire roumain. Par conséquent, l'orientation expressionniste sera détectée sous ses masques imprévisibles, sous des étiquettes parfois étrangères, comme une présence souterraine, diffuse, mais incontestable. Dans le cas de la revue « *Gîndirea* », jusqu'aux environs de 1928—1929, lorsque celle-ci va se donner un credo très nettement défini, celui du traditionalisme orthodoxiste, ce qui aura rapproché les membres du groupe sera avant tout une certaine sensibilité métaphysique: « l'orthodoxisme se contentera souvent d'être tout simplement du spiritualisme transperçant le monde des sens en quête du transcendant ». Le programme des « *gîndiristes* » va révéler des composantes aptes à être alignées sous le signe de l'expressionnisme: « fusion abyssale dans l'inconscient collectif, goût de l'original, retour à l'anonymat des modèles de la vie archétypale ». L'exégète a le mérite d'avoir dépassé les apparences simplificatrices, de nuancer et corriger certaines propositions figées, en soulignant la confluence de la littérature roumaine avec le vaste torrent de la spiritualité européenne de l'entre-deux-guerres. Que la revue ait paru à Cluj, cela seul implique un contact avec les minorités allemande et hongroise qui facilitent la pénétration des nouvelles idées. Dans le cercle de *Gîndirea*, Blaga d'abord, par sa *Filosofia stilului* (« Philosophie du style »), par son œuvre de dramaturge et de poète, ensuite A. Maniu, Aron Cotruș, V. Voiculescu par quelques pièces de théâtre, fournissent des preuves attestant l'ouverture de la litté-

l'art roumain à l'expressionnisme. Les rapprochements se font souvent par transplantation de sensations dans le champ du visuel, des arts plastiques. Dans les pièces de Maniu, par exemple, « ce qui devient significatif, tout comme chez Munch, c'est le vide du paysage ». Le dynamisme pathétique, linéaire, des poésies de Cotruș, impose des associations qui relèvent de la sculpture : « Le portrait devient générique et synthétique, réalisé en quelques traits sommaires mais sûrs, décidés, expressifs, à la manière anguleuse et pathétique de la sculpture de Barlach ». Ailleurs, le langage d'Arghezi dans ses pages de prose semble être, pour Ov. S. Crohmălniceanu, « une forme d'accomplissement expressionniste original, qui utilise l'imagerie de la littérature patriotique orientale et les représentations de l'Enfer dans la mythologie naïve des icônes populaires roumaines, peintes sur bois ou sur verre ».

La revue « Contimporanul », bien qu'intitulée « organe du constructivisme roumain », est, elle aussi, tributaire de l'esthétique expressionniste, « au-delà des manifestations bruyantes et plus facilement repérables ». Partant des principes proclamés par le groupe de Contimporanul, l'auteur entreprend des associations et dissociations subtiles entre l'esthétique du futurisme¹, du cubisme et celle de l'expressionnisme. Le culte du dynamisme, le refus de toute image statique, l'apologie du rythme déterminent parfois une superposition des notions, et Crohmălniceanu cite, dans ce sens, une affirmation de Gottfried Benn : « Le futurisme comme style, appelé aussi cubisme, connu en Allemagne surtout comme expressionnisme ». Le constructivisme roumain est défini dans son état « impur », hésitant. L'auteur fait remarquer « les oscillations entre la forte tendance abstractisante de l'expressionnisme et la non moins forte attraction pour le concret encline à satisfaire par la sensation qu'elle communique du travail direct appliqué à la manière dont naît l'œuvre d'art ». L'analyse s'applique à des œuvres de F. Aderca, Ion Călugăru, Ion Vinea, et, dans le domaine de la lyrique, aux vers de Fundoianu. S'attaquant à l'autodénomination des « constructivistes », l'ouvrage démontre comment les créations de certains collaborateurs de Contimporanul, par « la distorsion grottesque et l'attraction pour tout ce qui est élémentaire, primaire, déchaîné dans la nature humaine », porte, au fond, des empreintes expressionnistes.

Le chapitre consacré à la dramaturgie se voit réduit à peu de chose, les expériences les plus notables étant les pièces de G. Ciprian, auteur dramatique dont Al. Piru fut le premier à remarquer la facture expressionniste.

Précédant et appuyant les conclusions, le chapitre Incidente (« Incidences ») représente une évasion d'un cadre trop rigoureux, une interprétation plus libre, moins contrôlable par l'autorité des données historiques-littéraires, de ces œuvres qui, sans préméditation, spontanément, s'apparentent à l'expressionnisme. L'énumération commence par Bacovia, qu'un commentaire de 1922 rapprochait de Trakl, et se poursuit par l'inventaire des accents expressionnistes repérables chez Arghezi, Philippide, I. Barbu, Camil Baltazar.

L'esprit de l'exégète est dépourvu de tout dogmatisme, ses disponibilités spéculatives sont remarquables. L'argumentation et sa mise en page coulent de source. Le trop plein d'une culture intense et discrète laisse filtrer insensiblement l'information qui va combler sans bavure toutes les cellules de cette dense étude.

EUGEN NEGRICI

¹. Parmi les contributions postérieures à la première édition de l'étude, de Ov. S. Crohmălniceanu, nous signalons la communication présentée par Adrian Marino au Colloque international *Probleme des Expressionismus* (Strasbourg, 5-9 juin 1976) : *L'Expressionnisme et l'Avant-garde roumaine* publiée en version française in : „Revista de istorie și teorie literară”, tome 27, 1, 1978.

« Expressionismus » im Europäischen Zwischenfeld

Herausgegeben von Zoran Konstantinović

Innsbruck, 1978, 133 p.

L'intérêt manifesté pour l'étude de l'expressionnisme en tant que phénomène littéraire international est assez récent; il y a dix ans à peine que Ulrich Weisstein faisait remarquer dans *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* (Stuttgart, 1968) l'absence d'ouvrages de référence consacrés au mouvement expressionniste au-delà des cadres limitatifs de la culture allemande qui l'a vu naître mais, que, à l'instar de toutes les manifestations d'avant-garde, il n'a pas tardé à dépasser. L'hésitation des chercheurs à appliquer à l'investigation de cette bouillonnante fin du XIX^e siècle et des premières décennies du nôtre les méthodes « classiques » du comparatisme s'est manifestée de façon plus accentuée à l'égard de l'expressionnisme, du fait, d'abord, de « la pluralité chaotique » (Jost Hermand) des critères et points de vue que l'on avait adoptés jusque là pour définir et caractériser le courant. Ce n'est qu'à la suite du Congrès AILC de Belgrade — où l'expressionnisme a constitué le sujet des débats dans une section à part — que l'on assiste à un retour en force des études comparatistes consacrées à ce sujet; trois volumes collectifs (*Ekspresionizam i hrvatska kniževnost*, Zagreb, 1969; *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, 1971; *Expressionism as an international literary Phenomenon*, Paris/Budapest, 1973) offrent aujourd'hui une ample perspective sur les ramifications universelles d'un mouvement qui, jusqu'il n'y a pas longtemps, passait pour un produit typique de la culture allemande de la première moitié du XX^e siècle. S'y ajoutent maintenant les contributions réunies par le Professeur Zoran Konstantinović dans le 43^e numéro spécial de la série *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, à la suite du colloque qui s'est tenu à Strasbourg du 5 au 9 juin 1976, consacré à l'expressionnisme dans l'Europe centrale et orientale. Y ont participé, entre autres, Viktor Zmegač, Predrag Palavestra, Aleksandar Flaker (Yougoslavie), György Vajda, Miklos Szabolcsi (Hongrie), Herbert Seidler, Helmuth Himmel (Autriche), Adrian Marino (Roumanie), Eugeniusz Klin (Pologne), Gheorghe Dimov (Bulgarie), Elemir Terray (Tchécoslovaquie), Roger Bauer (Allemagne Fédérale).

Il va sans dire que l'énumération et la description des phénomènes de source expressionniste qu'enregistrent les littératures de l'Europe centrale et orientale et qui font l'objet des études recueillies dans le volume, s'accompagnent, cette fois encore, de quelques problèmes théoriques que soulèvent l'étude des courants (ou mouvements) littéraires internationaux, la dialectique de leurs rapports avec le caractère national de chaque littérature, d'une part, et avec les structures culturelles communes de cette zone du continent, d'autre part. L'introduction de Zoran Konstantinović, aussi bien que les discussions prises en sténo, réclament, pour la configuration des sphères culturelles et littéraires qui dépassent les limites géographiques, une vision nuancée de l'établissement des interrelations pour lesquelles le schéma traditionnel influence/réception (supposant nécessairement une hiérarchisation des priorités et, partant, des cultures, en « centrales » et « périphériques ») s'est déjà avéré insuffisant et simplificateur. Dans le cas de l'avant-garde, à cause de la période relativement réduite d'affirmation de chaque courant, il y a peu de chances que les phénomènes de diffusion, prémisses des influences, aient eu des effets décisifs; d'autre part, même si les centres « classiques » de l'avant-garde se situaient à Zürich, à Paris ou à Berlin, le caractère multinational de la participation au mouvement d'avant-garde dans ces centres ainsi que l'existence de certains autres comme Zagreb, Bucarest, Poznan ou Belgrade, tout aussi féconds encore que défavorisés par la faible circulation de la langue employée (les traductions assez fréquentes en français

ou en allemand mises à part) ne peuvent plus être ignorées aujourd'hui. Zoran Konstantinovič se montre prudent lorsque, tâchant de caractériser une certaine atmosphère spécifique, commune à toutes les littératures du Centre et de l'Est de l'Europe au moment où éclate l'action de l'avant-garde, il parle de « der geistige une literarische Anschluss an das übrige Europa », reconnaissant par là même la primauté de la synchronisation dans les rapports avec la culture occidentale; cependant il précise un peu plus loin: « jede Rezeption setzt der Regel nach auch eine Disposition voraus » et que « man bewegte sich nicht mehr in einem geistigen Abstand zur europäischen Kunst und Literatur, sondern trat gleichberechtigt auf und sogar Anstösse für die Gesamtentwicklung ». Les observations de Roger Bauer concernant les « priorités chronologiques », d'importance secondaire, à son avis, pour l'historien littéraire, vont dans le même sens; « wichtig sind für ihn die Gründe, Zwecke, Leistungen des Übernehmenen in der rezipierenden Literatur ». Nous pensons, pour notre part, que c'est la contribution de Viktor Žmegač qui apporte aux débats la meilleure solution en démontrant de façon convaincante que « in einer künftigen Bestimmung der literarischen und auch aller künstlerischen Vorgänge der letzten hundert Jahre wird man den Stilpluralismus als ein sozialgeschichtliches Faktum in vollem Umfang berücksichtigen müssen ». La mécanique des influences et des parallélismes, qui repose sur un système catégoriel intralittéraire, perd son sens dès que sont pris en considération le contexte social-économique dans son ensemble, les causes internes, spécifiques, pour chaque culture, qui ont engendré les divers mouvements d'avant-garde, posées par celles-ci en résultats d'une évolution et non d'une « rupture » (Umbruch) imposée du dehors (Aleksandar Flaker: « kein Umbruch ohne den Gegenstand, mit dem man bricht »).

Si tant est que l'expressionnisme désigne la « variante stylistique » allemande de l'avant-garde, il est permis de se demander si les phénomènes apparentés apparus dans les littératures voisines, à l'exclusion toutefois de tout rapport direct avec la littérature allemande, peuvent se ranger à leur tour sous cette dénomination. Les solutions offertes par les participants au colloque sont assez diverses et laissent distinguer des dilemmes méthodologique plus anciens concernant les études comparées (la dissociation des « styles », « périodes », « générations » et « mouvements » littéraires). Les tendances dogmatiquement typologisantes, qui proposent des définitions rigides du Futurisme, du dadaïsme, de l'expressionnisme ou du surréalisme sont infirmées par les faits mêmes de l'histoire littéraire et, sous l'angle de la recherche, par les critères différents, voire divergents, de telles définitions. Un des plus récents ouvrages sur l'expressionnisme allemand (Richard Hamann/Jost Herman — *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Expressionismus*, München, 1976) faisait valoir, à juste titre, que le dénominateur commun du mouvement ne se trouve pas « im ästhetisch Bleibenden oder geistig Wiederverwendbaren, sondern vornehmlich im Bereich des entwicklungsgeschichtlich Bedeutsamen »; l'expressionnisme est « moins un produit qu'un agent » dans le plan spirituel des grands changements d'ordre social et politique des premières décennies de notre siècle. Vu sous cet aspect, l'expressionnisme se justifie en tant que phénomène littéraire international pour lequel nous retiendrons la dense caractérisation de Zoran Konstantinovič: « Die Kündler einer neuen, unkonventionellen Kunst und zugleich einer neuen Lebensauffassung wurden als Verbündete im Kampf gegen den Konservatismus der etablierten Institutionen betrachtet. So hatten die Schlagworte des Expressionismus ... in allen Ländern die gleiche Bedeutung und den gleichen Klang: als Stimme einer Generation, die ihre Aufgabe darin erblickte, die ihr entfremdete Sprache durch eine andere Sprache zu ersetzen ».

Guidé par des raisons « totalisantes » similaires, Aleksandar Flaker propose même « l'affranchissement » par rapport aux traditionnelles dilemmes de terminologie en

désignant tous les « mouvements artistiques rebelles » du commencement de ce siècle par le terme générique d'Avant-garde, expression d'une macrostructure « ouverte », correspondant aux rapports dialectiques réels entre les phénomènes littéraires, et dans laquelle le futurisme ou l'expressionnisme vont perdre leur valeur notionnelle indépendante.

La communication d'Adrian Marino *Expressionismus und rumänische Avant-garde* définit, en termes moins catégoriques que ceux de Flaker, la position de l'expressionnisme roumain comme étant « Teil einer gewissen Definition und eines Trends zur Synthese; nämlich des « modernen » Geistes und der « modernen » Kunst ». Cette interprétation, qui suggère également un possible prolongement dans le plan européen, met d'accord, à partir d'évidences factuelles, la vision excessivement étroite de la manifestation expressionniste roumaine (projetée tout bonnement en dehors de l'Avant-garde), telle qu'elle apparaît dans l'article signé par Al. Dima et Dan Grigorescu, et intitulé *Rumanian Expressionism* (dans le volume *Expressionism as an international literary Phenomenon*) et celle qu'offre le livre d'Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatură română și Expresionismul* (« La littérature roumaine et l'expressionnisme ») (București, 1971), trop vaste peut-être, à force de s'adjoindre des phénomènes de la modernité qui détordent le programme expressionniste proprement-dit.

ANDREI CORBEA

TOMONOBU A. IMAMICHI

Studia Comparata de Aesthetica,

Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo,
Aesthetics, Volume 1

Tokyo, Japan, 1976, 127 p.

TOMONOBU A. IMAMICHI

Betrachtungen über das Eine — Gedanken aus der Antipoden

Institut der Aesthetik, Philosophische Fakultät Tokio Universität, 1968, 228 p.

Tomonobu Imamichi est une personnalité familière à tous ceux qui, pendant les deux dernières décennies, ont participé aux congrès et colloques internationaux d'esthétique. Ses efforts, destinés à établir un dialogue entre la philosophie et l'esthétique européenne et celles de l'Extrême Orient sont tout à fait remarquables. Il est d'ailleurs significatif que « L'Institut d'Esthétique de l'Université de Tokyo », dirigé par le professeur Imamichi, soit devenu le « Centre International pour l'Etude Comparée de la Philosophie et de l'Esthétique », autorisé par le « Comité International de Philosophie ». Lors de la création du « Centre », le professeur Imamichi a eu l'heureuse initiative de faire paraître une revue en langues européennes, destinée à faciliter le commerce intellectuel entre l'Occident et l'Orient. Nous en possédons le premier numéro, dont la préface est signée par le professeur Makoto Yamamoto, doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Tokyo et qui, sous le titre de *Studia Comparata de Aesthetica*, réunit des études variées du professeur Imamichi, groupées par trois grandes sections: *Technologia et Ars*, *Logica et Aesthetica*, *Historia et Aesthetica*.

Les études du volume *Studia Comparata de Aesthetica*, sous-intitulé « *Acta Instituti Caloniologiae Facultas Litterae, Universitas Tokio*, 1976 », rejoignent, par leur

problématique, une série de textes antérieurs du même auteur, que celui-ci avait réunis en un important volume paru à Tokyo, en 1968, en allemand, et intitulé *Betrachtungen über das Eine*; le sous-titre « Gedanken aus der Begegnung der Antipoden » en est tout aussi significatif pour la constante orientation comparatiste de l'auteur.

La lecture des études d'esthétique et de philosophie du professeur Imamichi est hautement instructive pour l'intellectuel européen; elle opère une vaste action de décloisonnement de notre conscience, l'arrogance de l'eurocentrisme y est soumise à un processus d'érosion et de dissolution, ce contact avec les territoires inconnus de la pensée de l'Extrême-Orient ayant un effet bénéfique. Les contributions réunies dans les deux volumes nous introduisent aux vieilles doctrines de la pensée asiatique, celles de Confucius et de Tschouang-Tschou (mises en valeur par Imamichi avec une netteté exemplaire), aussi bien qu'au développement plus récent de la pensée nipponne, qui prend appui sur l'ample œuvre de Nishida et se prolonge par la génération actuelle. Lorsque Tomonobu Imamichi tâche de synthétiser les particularités de l'ancienne philosophie extrême-orientale au moyen de cette formule lapidaire: « *judicium contra descriptionem* », nous comprenons que la prééminence de la raison pratique, active, sur la raison théorique, contemplative, serait une note définitoire de la pensée de l'ancien Extrême-Orient. Nous retrouvons à tout moment des accents de relativisation de la conscience philosophique européenne avec, en contre-point, la valorisation d'une importante tradition de la pensée, incennue ou méconnue pour la plupart; ainsi par exemple, Imamichi nous apprend, avec une satisfaction à peine voilée, que le fameux concept de Heidegger de *Sein und Zeit* (1927): « *In-der-Welt-Sein* » se retrouve, dans une formule identique, dans le célèbre livre de Kakuzô Okakura *The Book of Tea*, écrit en 1906 et traduit en allemand en 1919: « *Natürlich schreibe ich hier nicht wie Mersenne gegen Descartes, sondern, dass man wenigstens sagen kann, die Fragestellung oder Sachverhaltsauffassungsweise zwischen dem Altasiatischen und Heidegger sind einigermassen ähnlich* » (*Betrachtungen über das Eine*, p. 154).

L'analyse comparatiste d'Imamichi aboutit à d'importants résultats lorsqu'il confronte le développement de l'humanisme en Occident à celui de l'Orient ou encore lorsqu'il tâche de circonscrire l'originalité de l'art de l'Extrême-Orient par rapport au développement de l'art dans l'Ouest européen. La thèse d'Imamichi en ce qui concerne la première sphère problématique pose que la vieille pensée extrême-orientale aurait cultivé de bonne heure l'idée de la responsabilité en tant que note définitoire des rapports interhumains, tout en ignorant le concept de personne, alors qu'en Occident le rapport historique entre les deux concepts aurait été rigoureusement inversé: la pensée occidentale a vite fait de formuler l'idée de la personne sans toutefois atteindre (avant le XVIII^e siècle !) à l'articulation ferme du concept de responsabilité: « Je ne veux pas dire qu'il manque le fait de la responsabilité dans l'histoire de l'Ouest, mais on doit affirmer que s'il y a une réflexion subtile sur la personne, il n'y a pas de réflexion philosophique sur la responsabilité dans l'humanisme de l'Ouest » (*Studia Comparata de Aesthetica*, p. 74). La conclusion révélatrice d'Imamichi est que les deux humanismes sont complémentaires et qu'ils doivent communiquer réciproquement, en profitant, chacun, des acquis de l'autre; il existe une tradition extrême-orientale dans le champ de l'éthique que l'humanisme européen pourrait faire sienne avec des effets des plus féconds.

Quant à la comparaison entre la conscience esthétique européenne et celle de l'antique Asie, la thèse de l'auteur est que l'art ancien de l'Extrême-Orient aura connu l'expression tout en ignorant la mimesis et la représentation, différence qui résulte de la *Weltanschauung* propre à un monde pour lequel il n'y a pas de dichotomie sujet-objet, mais dans lequel partout, derrière les choses, se laisserait deviner « le rythme de l'esprit vivant de l'univers ». Alors qu'en Orient l'expression est classique et la représentation

moderne (le symbolisme étant l'attribut primordial de l'art extrême-oriental), en Occident l'évolution aurait pris un sens contraire. C'est une conclusion analogue à celle qu'il a obtenue en comparant le développement de l'humanisme dans les deux mondes.

C'est dans la conférence prononcée lors du III^e Congrès International d'Esthétique (Venise, 1958) que Tomonobu Imamichi a formulé son programme théorique, programme qu'il ne cesse de concrétiser depuis dans ses études concernant le domaine de l'esthétique. Le texte intitulé *Gegenwärtige Aufgaben der Ästhetik* est reproduit dans le volume *Betrachtungen über das Eine* (pp. 194—198). Imamichi n'est pas le partisan de « l'esthétique » en tant que science de l'art, mais de la « calonologie » en tant que métaphysique du beau.

Son argument est symétrique, mais en sens inverse, de celui des partisans de la distinction entre esthétique et *Kunstwissenschaft* : la sphère de l'art lui semble plus vaste que celle du beau et le développement plus récent de l'art aurait entièrement remis en question la présence du beau en tant que dimension constitutive de l'art. En échange, le souci de la beauté en tant que dimension métaphysique du monde se serait effacé tout à fait. Réagissant à contre courant, se réclamant de la tradition extrême-orientale de Tschouang-Tschou qui avait identifié l'attitude esthétique à une sorte de quasi-extase temporelle, Tomonobu Imamichi envisage de restaurer la métaphysique du beau comme une sphère autonome de préoccupations tout en la délimitant, évidemment, aussi par rapport à la recherche artistique concrète. La calonologie réhabilite le concept d'« extase » à titre de transcendance par la contemplation esthétique du monde quotidien (dans l'esthétique européenne, Helmut Kuhn adopte aussi cette attitude, et dans la conférence qu'il a prononcée à Tokyo en octobre 1977, *Vom ekstatischen Wesen der Kunst*, et à laquelle nous avons eu le privilège d'assister, il a tenu à rendre hommage à la position prise par Imamichi). Toute une série d'esthéticiens de l'Extrême-Orient, appartenant aux générations plus récentes (Ken-ichi Sasaki en premier lieu), se laissent influencer dans leurs préoccupations par le programme calonologique d'Imamichi.

La pensée d'Imamichi n'est pas coupée de l'actualité militante. Sa position, nettement exprimée surtout dans une remarquable étude publiée pour la première fois dans le volume *Vers une esthétique sans entrave*. Mélanges Mikel Dufrenne (Paris, 1975) : La technique et les problèmes de l'esthétique, est caractérisée par une critique approfondie du danger technocratique et par une sévère dénonciation de la mentalité positiviste. A la mentalité horizontale et « ponctuelle » de l'homme écrasé par la technocratie moderne, Imamichi oppose la verticalité et la profondeur de l'expérience esthétique : l'art et l'expérience du beau deviennent pour l'esthéticien nippon le plus efficace antidote dans le combat contre l'aliénation technocratique et l'expansion néo-positiviste. Le spiritualisme d'Imamichi, nourri aux riches sources de la culture antique et médiévale (européenne, par Platon et Saint Augustin, asiatique, par Confucius et Tschouang-Tschou) trouve ici son terrain d'expression et d'action cathartique le plus fécond.

N. TERTULIAN

AMITA BHOSE

Eminescu și India

(« Eminescu et l'Inde »)

Eminesciana-12, Iași, Ed. Junimea, 1978, XI, 175 p.

Par ce volume, l'écrivain du Bengale, Amita Bhowe, publie sa thèse de doctorat soutenue à l'Université de Bucarest sous la direction de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, qui signe d'ailleurs la préface de l'ouvrage. En plus de cette caution universitaire, l'auteur

nous est recommandée par la traduction en bengali de presque quarante poésies d'Eminescu.

Jusqu'à présent, la relation Eminescu-l'Inde se limitait principalement à la culture d'Eminescu, envisagée surtout du point de vue de ses sources. Dans ce sens, nous rappelons, pour l'ensemble du problème, les considérations faites par G. Călinescu — *Cultura lui M. Eminescu* (« La Culture de M. Eminescu »), in: « Studii și cercetări de istorie literară și folclor », V, n° 1—2/1956, pp. 243—377 — et A. Roșu — *Eminescu et l'indianisme romantique*, in: « Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft », CXIX, n° 2/1970, pp. 241—250, les deux auteurs se proposant de parer à certaines exagérations. Avant eux, dans *Insula lui Euthanasius* (« L'Île d'Euthanasius »), article publié dans « *Revista fundațiilor regale* », VI, n° 7/1939, pp. 100—109, Mircea Eliade affirmait, en marge d'une exégèse de Călinescu, qu'il était totalement dépourvu de signification de chercher pour le motif symbolique de « l'île » une éventuelle « source » indienne, car c'était là une des catégories romantiques majeures qui « définissent une certaine position de l'homme dans le Cosmos » (p. 105).

La thèse de doctorat de Amita Bhowse envisage la relation Eminescu-l'Inde dans une perspective tout à fait nouvelle, nous révélant dans quelle mesure un esprit indien nourri de toutes les valeurs de sa culture nationale, ancienne et moderne, peut se retrouver dans l'œuvre du plus grand et du plus représentatif poète roumain. De ce renversement des perspectives (qui entraîne implicitement un renversement analogue quant à la subjectivité des jugements), il résulte que l'Inde revendique Eminescu dans une mesure beaucoup plus grande que nous aurions pu (ou été disposés à) le croire. Bien que s'attachant tout particulièrement (et même trop) à détecter les motifs indiens, qu'elle essaie de surprendre aussi dans le processus de gestation poétique, au niveau des variantes, Amita Bhowse considère — et c'est sa contribution la plus significative — que l'élément le plus important est l'« intonation » indienne. Par exemple, à propos d'une œuvre où l'influence indienne est certaine, elle constate avec beaucoup de subtilité: « Il est intéressant de remarquer que tandis que tous les éminescologues roumains affirment que *Rugăciunea unui dac* (« La prière d'un Dace ») témoigne des influences indiennes sur la pensée d'Eminescu, un Indien a le sentiment que la poésie relève par son essence d'une source d'inspiration autochtone, à laquelle s'ajoutent certains emprunts aux philosophies indiennes. » (p. 92).

En fait, par « intonation » indienne l'auteur entend « un fonds de sensibilité qui nous est commun » et qu'elle cherche à découvrir dans les poésies de la période pré-viennoise (chap. V), période pour laquelle on ne saurait supposer une quelconque influence indienne. Pour repérer ce fonds de sensibilité, l'auteur recourt, entre autres, à une confrontation avec Tagore, les influences étant, dans ce cas aussi, et a priori, exclues. Dans ce sens, le parallèle entre *Replica* (« La Réplique ») et *Dhyana* est particulièrement édificateur, mais il nous révèle en même temps combien précaire est la délimitation entre influences, d'une part, et consonances du fonds commun, d'autre part. Il est tout aussi difficile d'établir la pertinence d'une autre dissociation que l'auteur se propose: distinguer parmi les influences celles qui pourraient s'expliquer par un contact direct avec les textes indiens (accessibles au poète par les traductions de l'époque) d'avec les influences indirectes, médiatisées par Schopenhauer et les romantiques. Comme elle l'avoue dans la préface (p. XI), l'auteur est parfaitement consciente de ces difficultés et des risques qu'elle a volontairement assumés.

Quels que soient les critères qui décident du poids et de la signification des influences dans l'œuvre d'Eminescu — dans ce cas il s'agirait d'un « dossier indien » du poète —, cette recherche est une contribution méthodologique qui dépasse les limites du « dossier ».

Par une large comparaison avec le monde indien et tout spécialement avec Tagore, on nous suggère l'existence d'un vaste espace poétique transculturel, à l'aide duquel on pourrait éventuellement reconsidérer aussi non seulement les relations d'Eminescu avec le folklore national, mais surtout ses rapports avec le grand romantisme.

SERGIU AL.-GEORGE

DARKO SUVIN

Pour une poétique de la science-fiction

Les Presses de l'Université de Québec, 1977, 228 p.

J'ai connu Darko Suvin à Trieste, en 1972, à l'occasion du premier Congrès Européen de Science-Fiction. Je connaissais deux de ses livres: *Od Lukijana do Lunjika* (« De Lucien à Louvik »), un panorama de la littérature mondiale d'anticipation et de ses précurseurs, et *Other Worlds, Other Seas*, anthologie de nouvelles appartenant à plusieurs auteurs spécialisés des pays socialistes. Le chercheur yougoslave, professeur à l'Université McGill de Montréal, a présenté au Congrès une communication particulièrement applaudie sur le thème Poétique et science-fiction. Après avoir souvent rencontré son nom dans la prestigieuse revue *Science-Fiction Studies* (dont il est un des rédacteurs en chef *), voici son volume *Pour une poétique de la science-fiction*, recueil d'essais parus au long des années dans différentes publications, revus et subordonnés à une vision unitaire.

L'approche de Suvin est en même temps théorique et historique. La première partie du volume comprend les chapitres: Connaissance et distanciation; Introduction à la poétique de la science-fiction, La science-fiction et la jungle des genres; Pour une définition de l'utopie comme genre littéraire: Un peu de sémantique historique, un peu de génologie, une proposition et un plaidoyer, La Machine à explorer le temps et l'Utopie comme modèles structurels de la science-fiction. Après une tentative de définir et de délimiter la science-fiction et l'utopie, l'auteur nous propose deux modèles fondamentaux: ceux de Thomas More et de Herbert George Wells. J'ai retenu quelques idées de La science-fiction et la jungle des idées: « ... les horizons de la science-fiction conduisent, tout comme ceux de la littérature « réaliste », des sciences naturelles et de la philosophie matérialiste, à une démarche cognitive et dialectique » (p. 26); « ... la science-fiction participe de la temporalité ouverte de la littérature « réaliste », qui englobe tous les temps » (p. 27); « La science-fiction est un stimulant pour une réflexion libératrice ... » (p. 34); « Ne prétendant pas à la prophétie — sauf dans la mesure des probabilités statistiques — elle ne devrait pas être traitée en prophétesse: ni être portée sur le trône quand elle prédit juste, ni être décapitée quand elle se trompe » (p. 35). Sans être nécessairement et en leur ensemble inédites, ces formulations ont le mérite d'être claires et concises, ce qui n'est pas toujours propre aux exégètes du genre. J'ai remarqué avec satisfaction, mais sans orgueil, que Suvin a élaboré, évidemment d'une manière indépendante, certains points de vue que j'ai souvent formulés moi-même: « ... il est possible et même nécessaire de juger le genre en partant des sommets, c'est-à-dire en utilisant les standards établis par les chefs-d'œuvre » (p. 42), ou « La science-fiction valable contribue donc, plus que tout autre genre, à combler le fossé qui sépare les « deux cultures » » (p. 43).

* Cf. Ion Hobana, *Science Fiction Studies*, in: « Cahiers roumains d'études littéraires », n° 1/1976, pp. 134-136.

Il y a aussi des affirmations discutables, comme celle qui dit que l'utopie serait « un sous-genre socio-politique de la science-fiction » (p. 69). Et justement parce que l'auteur se propose de se limiter à l'utopie « en tant que genre littéraire » (p. 48), il aurait été nécessaire d'établir une comparaison pertinente entre les traits différents, voire même divergents, de ces deux formes d'expression artistique. Je crois, par exemple, que l'aspect de construction froide, distante, artificielle, des utopies tranche avec le caractère passionné, partisan, plein de vitalité, des « sommets » de la science-fiction ; tout comme on ne saurait retrouver les personnages schématiques des premières dans les héros de chair et de sang des secondes.

La partie historique du volume est formée de cinq chapitres : Les îles des antipodes, Communication dans un espace quantifié : La science-fiction de Jules Verne et son libéralisme utopique, Wells — le tournant dans la tradition de la science-fiction, La science-fiction russe et sa tradition utopique, Karel Capek et la guerre des Salamandres.

Nous considérons comme particulièrement importante la présence dans le volume de certaines zones géographiques et linguistiques du genre, très peu connues aux lecteurs. Ce geste témoigne d'une préoccupation constante, avouée aussi bien dans l'anthologie que dans *Russian Science Fiction 1956—1974: A Bibliography*, ouvrage paru en 1976. De cette manière, l'auteur contribue à éroder « l'isolationnisme » dont on frappe certaines littératures, et non seulement à propos de la science-fiction, de l'Est de l'Europe. Brian Aldiss, par exemple, écrit que : « the English-speaking world has never come to grips with Verne, perhaps owing to a general belief that anyone who writes in another language cannot basically be for real » *. À propos de Verne d'ailleurs je ne crois pas que la délimitation de Wells puisse se fonder sur des affirmations du genre : « La science n'est plus, comme elle l'était pour Verne, le plein midi de la physique newtonienne et ses brillantes certitudes. » (p. 145). Dans le chapitre consacré au grand écrivain français, Suvin remarque lui-même qu'« après les années 1975, les perspectives de Verne s'assombrissent et même les merveilleuses inventions — véhicules ou sociétés — servent de plus en plus à la destruction (...) Le potentiel destructeur de la science ... » (p. 136). Tout aussi discutable nous semble être une autre sentence : « Chez Verne (...) la sympathie envers les peuples opprimés se limite aux Blancs (...) : les races conquises sont soit des bêtes assoiffées de sang, soit des êtres naturellement inférieurs ... » (p. 135), affirmations qui ignorent tant de passages sans équivoque des *Enfants du capitaine Grant*, *Mistress Branican*, *L'Île à hélice* et même de *La découverte de la Terre* ou *Les grands navigateurs du XVIII^e siècle*.

Bien sûr, les quelques observations que nous venons de faire n'affectent point les mérites essentiels d'un livre qui marque un moment important dans l'évolution de la théorie et de l'histoire du genre. Son succès est dû tout particulièrement à une méthodologie à même d'intégrer les systèmes de travail des études historiques et morphologiques. L'auteur ne cache pas le fait qu'il adopte « la méthode de Marx — entendue comme un guide doctrinal pratique et non pas comme un dogme pseudo-religieux » (p. 6). Le lecteur avisé — la lecture n'en est point facile, car elle réclame certaines connaissances sociologiques et philosophiques — appréciera sans doute la manière dont l'utilisation conséquente de ce guide permet à Darko Suvin de mettre en relief les lignes de force d'un des phénomènes culturels et artistiques les plus significatifs de notre époque.

ION HOBANA

«Science Fiction Studies», 11, Volume 4, Part 1, March 1977 p. 71.

MARIN MINCU — MARCO CUGNO

I canti narrativi romeni. Analisi semiologica

Torino, G. Gioapichelli ed., Pubblicazioni del c.r.s., 14 (1977), 233 p.

L'étude des ballades et des chansons vieilles — considérées en tant qu'espèces du folklore qui incorporent un indice culturel propre à une étape de développement de la société féodale roumaine — aboutit, grâce à l'analyse sémiotique entreprise par Marin Mincu et Marco Cugno, à des idées et solutions narratives intéressantes.

Les chansons narratives (terme que les deux chercheurs préfèrent à ceux de ballade et chansons vieilles) sont abordées au point de vue de l'assimilation du monde (féodal), transformé en texte, transformations qui représentent soit des messages sémantisés, soit des codes à l'aide desquels ces messages sont décodés dans le texte (cf. I. Lotman, *Studii de tipologia culturii* — « Etudes de typologie de la culture » —, trad. roumaine, București, Ed. Univers, 1974). Conformément à la classification existentielle-axiologique de Lotman, les chansons relèveraient plutôt du rapport syntactique (d'association), que du rapport sémantique (de substitution), parce que le héros de la chanson narrative entre dans une série d'oppositions bien définies et correctement dépistées par les auteurs de l'étude. Plus encore, la ballade se caractérise par le fait qu'elle entre en corrélation avec un seul système de règles, visant la réalisation de ce système. Ce phénomène attire l'attention autant sur le parallélisme évident avec les langues naturelles que sur le caractère d'autocommunication. Bien qu'on ne le dise pas clairement (l'étude commence par adopter les intuitions formalisantes de D. Caracostea), l'accent particulier mis sur l'aspect autocommunicatif de la chanson narrative et le fait que les auteurs des ballades sont considérés comme participant à une expérience humaine primitive, ayant une vision poétique du monde (p. 13) pourraient justifier une telle conviction. Une fois encadrées dans un système culturel de ce type (que nous aurions aimé exposer au début de l'étude), on aurait mieux saisi les relations que les chansons narratives entretiennent avec le conte de fée et le mythe; les classifications thématiques présentées au début de l'ouvrage répondent à d'autres exigences que celles de la sémiotique (Le chapitre final, *Mito, fiaba et canto narrativo* s'éloigne encore plus des coordonnées établies).

L'analyse du signifié de ballades débute avec le problème des fonctions. Dans la conception de V. I. Propp, l'intrigue équivaut à la fable (expliquée à la page 26). Néanmoins, pour des raisons qui relèvent de la théorie littéraire (le rapprochement de ces espèces avec le conte, par exemple), Marin Mincu et Marco Cugno s'emploient à analyser d'abord l'intrigue et ensuite la fable, prenant comme modèle les conclusions de C. Segre sur la méthode de V. I. Propp, qui y reconnaît une hiérarchie du type:

I Discours

II Intrigue

III Fable

IV Modèle narratif

Nous reconnaissons dans cette hiérarchie l'opération de « synoptisation », qui prévoit la « normalisation » (l'intrigue) et la « sommation », qui indique la structure propre à la fable, opérations de la théorie narrative proposées par W. O. Hendrika dans *Methodology of Narrative Structural Analysis*, in: « *Semiotica* », VIII, n° 2/1973, pp. 163—185. S'arrêtant à une analyse qu'on peut soumettre à la sommation (d'origine paradigmatique, à oppositions élémentaires), les auteurs relèvent comme trait fondamental l'orientation des chansons narratives vers la fonction de preuve, considérée fonction axiale, et non vers la fonction de porter préjudice, qui peut bien être un auto-préjudice. On indique dans ce sens plusieurs modèles d'ordre binaire, qui sont tous

marqués par l'élément ouverture, à la différence du conte de fée, qui est marquée par une fermeture symétrique. Par conséquent, le schéma le plus général de la chanson narrative serait:

- « danneggiamento »
- « prove »
- « rimozione »

$D(aD) + m_1 + P + m_2 + R$, où m_1 et m_2 sont les médiateurs qui parachèvent la réalisation de la preuve.

Nous nous permettons de remarquer que les auteurs aboutissent finalement à plusieurs modèles, justifiés à leur avis par l'individualité de la chanson narrative, bien qu'ils aient affirmé au début de la recherche l'idée d'une structure compositionnelle unitaire. Or, à notre avis, ceci aurait pu être évité si l'on avait adopté l'analyse de Hendrika. Par exemple, à la différence du modèle général, la ballade Miorița (« L'Agnelle ») met en évidence le schéma suivant:

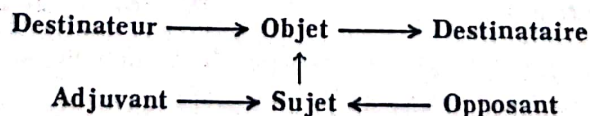
- préjudice potentiel
- preuve intérieure (attente dilemmatique)
- conversion compensatoire (solution potentielle)

Du fait de sa fonction cathartique, on en arrive à un processus de transformation qui aboutit à:

- préjudice potentiel
- médiation antérieure (p. 66)

Après avoir exposé plusieurs structures, les auteurs définissent la chanson narrative dans les termes de la théorie narrative: un développement de la preuve, issue d'un préjudice ou d'un auto-préjudice, développement qui aboutit à une résolution, réalisant le caractère ouvert de la structure (p. 68). A la fin de ce chapitre, qui éveille l'intérêt par le caractère serré de la présentation des structures, on rappelle que la logique d'une narration est en même temps la logique d'une culture, d'une société. Mais on n'y soutient pas le caractère unilatéral du système culturel féodal qui serait à même d'expliquer partiellement la ressemblance des modèles. D'autre part, les différences de lecture manifestées dans les différences de modélisation auraient pu être expliquées par l'opération de « sommation », qui est moins objective que celle de normalisation.

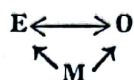
Le chapitre suivant, L'analyse actantielle, est fondé lui aussi sur des critères plutôt relationnels que substantiels, bien que la bibliographie de base (Propp) ne conduise pas à de telles solutions, les auteurs saisissant la contradiction proppienne entre le nombre de fonctions (33) et celui des personnages (il y en a seulement 7), donc beaucoup plus facile à manier pour le paradigme du conte. C'est pourquoi on adopte l'analyse actantielle de type Greimas, dans ce sens que l'actant est considéré un personnage-fonction. Dans la vision de C. Segre, les oppositions actantielles de A. J. Greimas seraient structurées comme suit:



La chanson narrative s'arrête au deuxième niveau à cause de ses nombreux syncrétismes du type: sujet = destinataire, sujet = objet, sujet = opposant. C'est donc que dans la ballade les sept personnages de Propp se réduisent en fait à trois: le héros, l'opposant et le médiateur, le héros pouvant franchir les limites de son champ sémantique (cf. I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973), rendant possible la réversibilité. Mais dans Miorița il s'agit d'un transfert interne. Puisque les deux

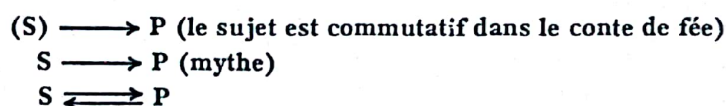
« déixis » se manifestent dans le héros (sujet), on réaffirme le caractère lyrique de la ballade et par voie de conséquence le passage de la littérature de fiction à la littérature thématique (les catégories appartiennent à N. Frye).

Tout comme pour les fonctions, au niveau actantiel apparaît un élément constant, le médiateur, qui prend parfois la place du héros, étant un facteur d'une appréciable diversité lexématique. Il nous semble intéressant qu'on obtienne, à ce niveau aussi, un schéma ternaire, mais de l'aveu même des auteurs, il est trop commode pour pouvoir être aussi exact :



On pourrait reprocher à ce schéma l'équivalence fonctionnelle du médiateur par rapport au héros et à l'opposant, car en fait il n'est médiateur que pour le héros.

A la fin de l'ouvrage, utilisant une terminologie grammaticale (narrative) du type sujet, prédicat, les auteurs mettent en évidence les différences entre le conte de fée, le mythe et la chanson narrative par le schéma ci-dessous :



La réversibilité des fonctions et la relation d'inférence entre le sujet et le prédicat (actant de fonction) marquent une fois de plus le caractère lyrique de la ballade, qui devrait être étudié surtout au niveau du discours.

Dominant son sujet, à son aise dans cette discussion sur les éléments paradigmatiques de la structure de la chanson narrative, tout comme dans une bibliographie devenue classique (Greimas, par exemple, est utilisé au cadre de l'analyse actantielle aussi au point de vue de la série verbale : vouloir, pouvoir et savoir, tandis que Lotman est mis à contribution au point de vue du système culturel des actants), le livre se remarque comme une première recherche de ce genre qui aborde une ballade roumaine. On pourrait le rattacher, de par son orientation, au volume *Semiotica folclorului. Abordare lingvistico-matematică* (« La sémiotique du folklore. Approche linguistico-mathématique »), București, Ed. Academiei R.S.R., 1975, paru sous la rédaction du prof. Solomon Marcus, une première mondiale en tant que méthodologie. L'étude s'achève avec une anthologie de chansons narratives roumaines, en versions italienne et roumaine : *Miorița* (« L'Agnelle »), *Soarele și luna* (« Le soleil et la lune »), *Toma Alimoș, Dăman și Sila* (« Dăman et la Force »), *Meșterul Manole* (« Maître Manole »), Corbea.

ELENA DRAGOȘ

Kaléidoscope



«SYNTHESIS». REVUE ROUMAINE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

« Synthesis », Bulletin du Comité National de Littérature comparée de la République Socialiste de Roumanie (rédacteur en chef: Zoe Dumitrescu Buşulenga, rédacteur adjoint: Alexandru Duţu, 73, Bd. Republicii 70311, Bucarest), publication annuelle, se trouve à sa cinquième année de parution. Ayant pour but de faire connaître, dans le pays et à l'étranger, les progrès de la discipline comparatiste en Roumanie, la revue publie également, dans un dosage équilibré, des études signées par des spécialistes étrangers. La continuité des rubriques (Etudes et articles; Chronique; Notices bibliographiques; A travers les périodiques roumains) — qui assurent la tenue de toute publication scientifique de tradition — suppose une certaine mobilité et variété à l'intérieur des différentes sections. A ce titre, il convient de citer la rubrique d'études structurée thématiquement: La littérature comparée et les recherches interdisciplinaires, — Lumières et romantisme: continuité ou discontinuité?, Les traductions: problèmes et aspects historiques, etc. Le volume IV, 1977, regroupe dix-huit études toujours sous un thème général: Littérature, Arts, Histoire, alors que le volume V, 1978, réunit trois études dans le compartiment des analyses de traductions.

Les deux derniers volumes — 1977 et 1978 — de « Synthesis » font ressortir, dans le sillage des préoccupations présidant aux numéros précédents, l'intérêt pour l'esthétique, l'histoire culturelle et le comparatisme théorique (Zoe Dumitrescu Buşulenga: Tradition and Innovation in Rumanian Culture, André-Michel Rousseau: Arts et Littérature: un état présent et quelques réflexions, Adrian Marino: L'avant-garde et l'histoire retrouvée, Eva Kushner: Diachrony and

Structure: Thoughts on Renewals in the Theory of Literary History. Les études de littérature comparée appliquée, dont la plupart se donnent pour repère la littérature roumaine, sont prédominantes. Nous rencontrons ainsi le type bien connu d'études portant sur la réception d'une littérature étrangère par la littérature roumaine (Alexandru Duţu: L'héritage médiéval et les Lumières. Le témoignage de l'historiographie roumaine, Adrian Marino: Echos futuristes dans la littérature roumaine, Nicolae Balotă: Rilke in Rumänien, Klaus Bochmann: Der Zivilisationbegriff in der rumänischen Literatur der Aufklärung und der Romantik bis 1848) à côté des études qui analysent le phénomène inverse, à savoir la réception de la littérature roumaine à l'étranger (articles signés par Alexandra Toader, Ileana Verzea, Elena Loghinovski, etc; sur le roman roumain pendant l'entre-deux-guerre, la prose de M. Sadoveanu ou la poésie de Blaga dans diverses aires linguistiques. Enfin, on peut noter des recherches portant sur des phénomènes littéraires parallèles ou des portraits de certaines personnalités de l'histoire du comparatisme roumain (Ecaterina Țarălungă: Repères comparatistes chez Dimitrie Popovici et chez Tudor Vianu). Ne font pas non plus défaut les études relatives aux problèmes des littératures nationales: époques et courants, (à ce propos nous signalons la suite d'articles dédiés au baroque littéraire roumain et signés par Ioana Em. Petrescu, Dan Ionescu, Horst Fassel, Cătălina Velculescu), genres et espèces littéraires (Maxime Gaume: Visages de la pastorale littéraire au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle), thématique (Ralph Heyndels: Esquisse d'une description du roman « à héros problématique »). Les

analyses interdisciplinaire sont aussi présentes dans ces deux derniers numéros (Corina Nicolescu: *Ambiance d'une résidence princière aux XVI^e-XVII^e siècles*. La cour princière de Jassy, Pavel Chihaia: *Le prince et la structuration culturelle des villes de Valachie au milieu du XVII^e siècle*, etc.) confirment la préoccupation

de la revue pour l'espace extralittéraire. Maints comptes rendus et notices bibliographiques, dans la rubrique destinée à l'activité de nos principales revues littéraires, confèrent aussi à cette publication un caractère fonctionnel de renseignement sur les réalisations roumaines à l'étranger.

ILEANA VERZEA

HOMMAGES INTERNATIONAUX À MIRCEA ELIADE

Deux livres récents consacrés à Mircea Eliade témoignent éloquentement des dimensions et des significations internationales de l'œuvre du grand savant roumain. Ces livres intéressent aussi bien les historiens des religions que les philosophes, les spécialistes de l'herméneutique, les critiques littéraires et les comparatistes. Il ne faut pas oublier que la vision et la méthode de Mircea Eliade sont, de par leur nature, « comparatistes ». Car c'est bien lui qui écrivait récemment, dans la préface à son *Histoire des croyances et des idées religieuses* (Paris, 1976, I, p. 10): « Je partage (...) la conviction de ceux qui pensent que l'étude de Dante ou de Shakespeare, voire de Dostoïevski et de Proust, est éclairée par la connaissance de Kalidasa, de Nô ou du Singe pèlerin. » L'explication de cette orientation n'a rien à faire avec l'esprit et la lettre du comparatisme traditionnel positiviste, avec les simples « mises en rapport » de faits attestés du point de vue documentaire: « Il n'est pas question d'un pseudo-encyclopédisme vain et en somme stérile. Il s'agit simplement de ne pas perdre de vue l'unité profonde et indivisible de l'histoire de l'esprit humain. »

Au cadre de cette unité fondamentale apparaissent inévitablement des phénomènes de récurrence et d'invariance, toute une série de « modèles » étant partout vérifiables. Il n'est pas difficile de remarquer que c'est de la même orientation suprahistorique que se réclame un

professionnel du comparatisme, outsider, tel que l'*Etiemble de Comparaison* n'est pas raison et des *Essais de littérature* (vraiment) générale. Affirmer que ce point de vue aurait — au moins pour l'instant — une grande audience, serait beaucoup dire. Mais il est hors de doute qu'il représente une position nouvelle, de pointe, propre aux précurseurs. Les études synchroniques s'orientent — bien que lentement et avec beaucoup d'hésitations — vers des vues d'ensemble, des synthèses générales réalisées dans une perspective synchronique, vers une nouvelle approche de la dimension historique et systématique de la littérature universelle, laquelle se confond en fait avec la « littérature universelle » ou avec « la littérature » tout court.

Le premier de ces livres, *Mircea Eliade*, vient de paraître à Paris (1978, 409 p.), dans la prestigieuse collection « *Les Cahiers de l'Herne* », dirigée par Constantin Tacou, et s'inscrit dans une série consacrée aux seules célébrités — de Thomas Mann à Dostoïevski et de Beckett à Charles Péguy, pour nous limiter à quelques noms d'une grande résonance littéraire. Le récent « cahier » conçu par Constantin Tacou — un album in-quarto, de dimensions imposantes — a une structure complexe, car on se propose de nous y offrir une image d'ensemble — biographique, anthologique et exégétique — de l'œuvre philosophique, scientifique et littéraire de Mircea Eliade. Le volume est ouvert par

une chronologie bio-bibliographique (Repères biographiques), suivie par un choix d'études parues dans des volumes roumains et qu'on n'avait pas encore traduites en français, tels *Fragmentarium* (1939) et *Insula lui Euthanasius* (« L'Île d'Euthanasius ») (1943), de plusieurs chapitres de Amintiri (« Souvenirs ») et du *Jurnal himalayan* (« Journal himalayan »), enfin, par d'autres études parues en roumain et en anglais. Il y a ensuite une section ample, qui renferme la correspondance scientifique de Mircea Eliade ou des lettres qu'il a reçues en hommage (lettres de Gaston Bachelard, Georges Bataille, Charles Baudoin, Jean Daniélou, C.G. Jung, Ernst Jünger, Pierre Klossowski, Henri de Lubac, Giovanni Papini, Jean Paulhan, Louis Renou, Raymond Queneau), des fac-similés et des photos. La section Souvenirs, rencontres, traces, qui comprend des textes de Al. Rosetti, Al. Ciorănescu, E. M. Cioran, Eugène Ionesco, Henry Corbin, Michel Meslin, Paul Ricœur Goli Taraghi, relève elle aussi de la sphère « biographique ». Certains de ces textes représentent des interventions et des allocutions prononcées lors de la solennité où l'on a conféré à Mircea Eliade le titre de Docteur honoris causa de l'Université de Sorbonne (février 1976). La littérature originale est représentée par la version française de la nouvelle *Les Bohémiennes*.

L'exégèse proprement dite de l'œuvre du grand savant roumain comprend plusieurs grands chapitres. Phénoménologie et herméneutique renferme des études de Julien Ries, Georges Dumézil, Gilbert Durand, Constantin Noica (Hiérophanie et sacralité), David Rasmussen (Herméneutique structurale et philosophie) — étude (à notre avis) incomplète, car elle n'envisage pas tous les éléments fournis par les textes et ne tient pas compte non plus de la totalité des implications et des relations avec l'herméneutique dite « classique » (Voir à ce propos: Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (« L'herméneutique de Mircea Eliade »),

in: « *Revista de istorie și teorie literară* », n° 2/1977, pp. 223—250 et n° 3/1977, pp. 371—399, etc.) . Le chapitre Spiritualité et régénération réunit des études de Maurice de Gandillac (Répétition et renaissance — une des meilleures, basée sur des textes, dans un véritable esprit d'interprétation herméneutique), Maurice Borie, Pierre Pasquier, Marcel Lobet, Charles Long (Les sens de l'œuvre pour l'homme moderne). Enfin, une section d'études littéraires, qui présente aussi — entre autres — les contributions de deux collaborateurs de Roumanie: l'étude Temps, histoire, destin, élaborée par un spécialiste de la philosophie indienne, Sergiu Al-Gorge, et Les débuts littéraires, de Ion Bălu. Nous y remarquons également Mythes et symboles, la contribution de Jacques Masui, le premier Français qui ait fait une étude sur Mircea Eliade (cf. Mythes et Symboles selon Mircea Eliade, in: « *Les Cahiers du Sud* », n° 316/1952).

Une Bibliographie fournie — instrument de travail indispensable, complète ce vaste panorama international. Elle remet à jour les références antérieures de *Bibliography of Mircea Eliade* (Myths and Symbols, Studies in Honor of Mircea Eliade, ed. by Joseph Kitagawa and Charles H. Long, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1969, pp. 417—433). Ici comme là on remarque quelques lacunes, surtout en ce qui concerne les contributions roumaines. Pour ne donner que deux exemples, on n'y trouve pas Brâncuși interprété par Mircea Eliade, d'Adrian Marino (in: *C.R.E.L.*, n° 3/1976, pp. 161—162) ou Mircea Eliade as a Romanian Writer, de Dumitru Micu, in: « *Analele Universității din București. Limbă și literatură română* », XXVI, 1977, pp. 63—71, etc. Il est vrai qu'il ne s'agit que d'un Choix d'études critiques ...

Réception de Mircea Eliade (Bruxelles, Palais des Académies, 1977, 26 p.), qui décrit la séance publique du 19 février 1977 où le savant roumain fut reçu parmi ses membres par L'Académie Royale



de langue et de littérature française, relève du rituel et de l'éloge académique. Le discours de réception prononcé par Marcel Lobet met en lumière un itinéraire spirituel d'une remarquable continuité et cohérence. L'académicien belge réussit à faire un portrait synthétique, qui donne la mesure de la « réception » de Mircea Eliade par les cercles officiels occidentaux. La réponse du nouvel académicien, successeur de Marthe Bibesco dans un fauteuil qui, selon la tradition de l'Académie belge, est occupé à perpétuité par un écrivain roumain de langue française, constitue un vrai morceau de bravoure, car quelles pourraient bien être les affinités réelles entre les deux esprits ? La personnalité de Marthe Bibesco, on le sait bien, avait, entre autres, un côté mondain particulièrement saillant ...

Habilement, Mircea Eliade ne met en évidence que les aspects qui ont résisté à l'épreuve du temps de cet œuvre très variée et inégale, qui exprime surtout la participation jamais interrompue de la

culture roumaine à la tradition spirituelle européenne. Textes de référence : *Isvor, le pays des saules* (1923) — évocation de la spiritualité du paysan roumain représentant d'une ancienne civilisation rurale et version d'un héros mythique pleinement assimilé aussi à la tradition du Roman d'Alexandre (celle de Alexandre Asia-tique ou l'histoire du plus grand bonheur possible) —, la correspondance avec l'abbé Mugnier, directeur de consciences quelque peu mondain, *La vie d'une Amitié*. Tout cela considéré dans une perspective européenne, supra-historique, que Marthe Bibesco avait adoptée elle-même dans une œuvre — qui se voulait capitale — restée inachevée : *La Nymphé Europe*. Il y a là évidemment une image nouvelle, beaucoup plus profonde et significative, de l'auteur de *Au bal avec Marcel Proust*, image qui n'est pas dépourvue, soit dit en passant, de certains aspects « bas-bleu ». Ce « discours » de Mircea Eliade — espèce encore inédite dans son œuvre si riche — est d'une grande générosité spirituelle.

A. M.

CENTENAIRE DES « JEUX DE LA LATINITÉ »

Avignon, 1978

A l'initiative de l'Association Culturelle Franco-Roumaine de Vaucluse et avec la collaboration de l'Association Vauclusienne des Amis de Pétrarque et de l'Italie et celle du Félibrige, les « Jeux de la Latinité » — édition 1978 — se sont déroulés à Avignon, la cité des Papes.

L'occasion de ces « Jeux » était la commémoration du centenaire de l'attribution au poète roumain Vasile Alecsandri, à l'issue d'un concours poétique ouvert aux diverses langues néo-latines, du Grand Prix de la Latinité pour son Ode à la race latine.

Alecsandri considéra que cette distinction, qui lui fut conférée à l'unanimité du jury, était, bien plus que la reconnais-

sance de son propre talent, un hommage à la Roumanie qui venait de conquérir son indépendance.

Quoi qu'il en soit, entre la Provence et la Roumanie les liens sont demeurés, depuis lors, nombreux et étroits et la commémoration de mai 1978 l'a confirmé.

La Semaine Latine d'Avignon du 8 au 16 mai 1978 a été placée sous la présidence d'honneur de M. Léopold Sedar Senghor, Président de la République du Sénégal.

Tout d'abord, un concours poétique ouvert à toutes les expressions d'origine latine a été institué, tout comme il y a cent ans, et dont le palmarès est le suivant :

GRAND PRIX DE LA LATINITÉ:

Ex-aequo — Olindo PASQUALETTI (Milan, Italie) — expression latine
 — Teodor BALȘ (Bucarest, Roumanie)
 — expression roumaine
 — Prix récompensant les meilleurs envois dans les différentes langues représentées;

ESPAGNOL

1^{er} Prix — Domingo Adalberto GALLI (Buenos Aires, Rép. Argentine)

Mention Spéciale — Ana Maria PEDERNERA (Lobos, Rép. Argentine).

FRANCAIS:

1^{er} Prix — Odette CAMPET (Villeneuve-les-Boulloc)

2^e Prix — André LO CELSO (Saussay)

ITALIEN:

1^{er} Prix — Alberto Barbuti BERTAGNA (San Miguel, Rép. d'El Salvador)

LANGUE D'OC:

1^{er} Prix — Marcel FARAUD (Loriol-du-Comtat)

LATIN:

1^{er} Prix — Olinde PASQUALETTI (Milan, Italie) — Grand Prix

2^e Prix — Traian LĂZĂRESCU (Bucarest, Roumanie)

ROUMAIN:

1^{er} Prix — Teodor BALȘ (Bucarest, Roumanie) — Grand Prix

2^e Prix — Petre GHELMEZ (Bucarest, Roumanie).

On peut remarquer que parmi les auteurs primés il y a trois Roumains; aucun pays n'inscrit autant de noms sur la liste des lauréats.

Ensuite, un congrès international a eu lieu dont le thème était La Latinité hier, aujourd'hui, demain. Il s'agissait d'examiner l'histoire, l'état et les perspectives de cette idée-force qu'est l'idée latine, ce qu'elle signifie et ce qu'elle apporte d'espérance pour une collaboration internationale fondée sur la persuasion qu'une même origine peut rapprocher les peuples, ainsi que le fait d'avoir reçu un héritage

de valeurs morales de civilisation. Aussi l'accent fut-il mis par les divers orateurs sur les références spirituelles et juridiques qui caractérisent la civilisation latine. Ce sont ces valeurs qui ont fait la primauté historique de Rome; ce sont toujours elles qui ont fait la primauté de l'Europe; c'est encore à elles qu'il faut se rapporter pour envisager d'instaurer une civilisation de la collaboration internationale.

D'éminents spécialistes venus de divers continents, ainsi que de jeunes universitaires (dont la jeunesse indique que l'idée latine est toujours une idée présente et d'avenir) sont intervenus au cours des séances du congrès. La participation roumaine était remarquablement dense. Il suffira de citer quelques noms (Emil Condurachi, Alexandru Balaci, Virgil Căndea, Valeriu Râpeanu) et de constater que dix-huit communications avaient pour sujet un aspect ou un autre de la civilisation roumaine.

Le congrès a tenu ses travaux à Avignon et Carpentras du 10 au 13 mai 1978. Il était placé, comme l'ensemble des manifestations du Centenaire, sous la présidence d'honneur du Président Léopold Sedar Senghor et sous la responsabilité scientifique de Pierre Grimal, de la Sorbonne, membre de l'Institut.

D'autres personnalités avaient appuyé l'initiative des « Jeux de la Latinité » mais aussi les Académies Nationales des pays latins (Belgique, Espagne, Italie, Portugal) et tout particulièrement l'Institut de France et l'Académie Roumaine.

En marge du Concours poétique et du Congrès scientifique ont été organisées toute une série de manifestations artistiques.

L'Italie était représentée par le peintre Alessio Paternesi, dont une exposition personnelle a été ouverte dans la salle des Congrès de la Chambre de Commerce d'Avignon.

La Belgique, l'Espagne, le Canada, le Mexique ont présenté des films d'un grand intérêt et d'une grande qualité technique.

Un concert fut donné par l'ensemble Méjéan d'Avignon dans la cathédrale de la ville.

Un ensemble choral corse, l'ensemble « A Mannella » de Corte, a donné deux représentations (l'une à Avignon, l'autre à Carpentras, capitale historique du Comtat Venaissin où les congressistes s'étaient déplacés) d'une rare qualité.

Un autre ensemble, provençal celui-ci, l'ensemble folklorique « Jan Nouvè et Catarino » d'Aix-en-Provence, s'est produit avec un répertoire de choix traditionnel et a reçu le meilleur accueil.

La Roumanie était présente là aussi puisque c'est par le gala roumain qui eut lieu le samedi 13 mai au soir que se clôturaient les journées du Congrès de la Latinité.

Dans la salle du Grand Tinel du célèbre Palais des Papes d'Avignon, sous des voûtes séculaires, plus de mille spectateurs, parmi lesquels le Sénateur-Maire d'Avignon, Henri Duffaut et Son Excellence l'Ambassadeur de Roumanie à Paris, Corneliu Mănescu, ont applaudi à tout rompre le chœur « Madrigal » de Bucarest conduit par Marin Constantin, ainsi que l'ensemble folklorique « Plaiul Românesc ». Chaque formation, dans son genre, méritait cet enthousiasme du public pour la perfection de leur prestation artistique.

Avant cette soirée cependant, l'Ambassadeur de Roumanie avait dévoilé, en présence du Sénateur-Maire d'Avignon et du Secrétaire Général du département de Vaucluse, une plaque de marbre gravée à Bucarest et offerte par le Gouvernement roumain à la ville d'Avignon afin de marquer ces fêtes qui étaient aussi des fêtes du souvenir.

La plaque a été fixée dans la cour d'honneur du Palais du Roure, une des plus vieilles demeures d'Avignon, à l'architecture renaissante, pleine de charme et de noblesse.

Voici le texte de l'inscription:

« Il y a cent ans, en 1878, le poète roumain Vasile Alecsandri, faisant dans ses

vers d'une ardente inspiration, l'éloge de l'esprit et de la pérennité de la gent latine, fut couronné par le prix du félibrige.

Le génie de la liberté s'affirme aujourd'hui encore dans les nobles idéaux humanistes qui animent les poètes de nos peuples. »

Le dimanche 14 mai, toujours dans la salle du Grand Tinel du Palais des Papes avait lieu la remise solennelle des Prix de Poésie.

De nombreux lauréats étaient présents, venus parfois d'aussi loin que l'Amérique Latine, parmi lesquels deux des poètes roumains récompensés: Teodor Balș et Petre Ghelmez.

Les Grands Prix ex-aequo de la Latinité, Olindo Pasqualetti et Teodor Balș, ont lu devant un public de cinq cents personnes leurs compositions, dans la langue originale, avant que ne soit donnée lecture de leurs traductions françaises. La remise des prix a été faite par M. André Chamson, de l'Académie Française.

Un concert de musique classique encadrait la cérémonie de remise des prix. Les radios et les télévisions française, italienne et roumaine ont rendu compte de l'ensemble des manifestations et aussi d'un spectacle plein d'animation et de couleurs qu'on voyait dans les rues d'Avignon. En effet, si dans le cour du Palais du Roure, le samedi soir, lors du dévoilement de la plaque commémorative offerte par la Roumanie, on pouvait admirer de nombreux costumes ou blouses roumaines, le dimanche, dans tout Avignon, c'était les costumes de tout le sud de la France qu'on pouvait contempler.. De l'Atlantique à la Méditerranée, de la frontière espagnole à celle d'Italie: Arlésiennes, Comtadines, Niçoises, Béarnaises.. pour ne citer que quelques-uns de ces costumes.

On ne dansait pas sur le Pont d'Avignon, mais on dansait dans les rues... Ce fut donc aussi une fête populaire. Dans tous ses aspects (poétique, scientifique, artistique, sociologique), cette commémora-

tion, (les « Jeux de la Latinité » édition 1978), fut un festival de l'amitié et de la fraternité entre les peuples latins généreusement ouverts envers l'humanité toute entière.

Un témoignage d'humanisme et d'espérance en l'homme. Un acte d'amour et de foi, l'expression d'une confiance en la Paix qu'on indique, qu'on propose et que l'on veut.

ILINCA BARTHOUIL — IONESCO
(Secrétaire générale du Comité d'organisation
des « Jeux de la Latinité », Avignon)

ÉTUDES GERMANO-ROUMAINES SUR EMINESCU

Fruit du colloque éminescien qui a eu lieu les 17 et 18 novembre 1975 à Stuttgart, le récent volume édité par l'« Institut des relations avec l'étranger » de Stuttgart et l'« Association d'études germano-roumaines » de Freiburg représente, sans aucun doute, plus qu'un hommage rendu au plus prestigieux poète roumain.

Wechselwirkungen in der deutschen und rumänischen Geistwelt am Beispiel Mihai Eminescu (Stuttgart, 1977, 237 p.) est une anthologie de textes critiques et d'histoire littéraire qui offre au lecteur de langue allemande l'occasion de connaître certains aspects essentiels de la poésie et de la personnalité d'Eminescu. L'introduction signée par Paul Miron et Ernst J. Tetsch, les principaux rédacteurs de l'ouvrage, le salut de Ion Morega, ambassadeur de notre pays à Bonn, de même que l'allocution finale de Michel Rechs soulignent la signification du colloque sur Eminescu comme modalité expressive de collaboration culturelle.

Les auteurs des analyses recueillies — Paul Miron, Ștefan Teodorescu, Vasile Arvinte, Nicolae Balotă, Klaus Heitmann, George Munteanu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Marin Bucur, Gheorghe Ceașescu, Christian Wentzlaff-Eggebert, Hans Dipplich, Max Demeter Peyfuss, Dieter Roth, Rudolf Windisch et Elsa Lüder (qui apporte une compétente contribution bibliographique) — abordent l'œuvre de Mihai Eminescu sous différents angles qui cristallisent, dans leur ensemble, une suggestive esquisse de portrait.

Dans Eminescu — ein europäischer Dichter, Paul Miron réalise un profil éminescien qui allie les critères de l'histoire et de la philosophie de la culture à ceux de l'esthétique et de l'histoire littéraire. Dans l'optique de Paul Miron, le créateur est une nature complexe issue des profondes accumulations souterraines qui se sont produites dans la spiritualité roumaine. De ce fait, il est relié à une longue tradition, mot qui équivaut ici surtout à une perpétuelle « révolution novatrice ». En parlant d'Eminescu (Eminescu und der Mythos), Nicolae Balotă aborde le thème sous l'angle de la mythologie du poétique — rapport mythe-poésie —, le mythe démiurgique étant vu corrélativement à la vocation poétique, et finalement en fonction de la relation Eminescu-Hölderlin et de leur répondant symbolique dans l'éternité: Orphée.

Le couple érotique, comme idée centrale du système éminescien, signe d'un humanitarisme généreux, forme l'objet de la subtile investigation de Zoe Dumitrescu-Bușulenga (Das Paar als mythisch-poetischer Zentralgedanke im Werk Eminescus). Dans sa communication Eminescu und die klassische deutschen Philosophie Gheorghe Ceașescu se livre à une exploration minutieuse des gisements de philosophie allemande classique qui impregnent la pensée et l'œuvre du poète roumain. Christian Wentzlaff-Eggebert entreprend une analyse stylistique

pénétrante des sonnets d'Eminescu (Eminescus Stil in den Sonetten). Max Demeter Peyfuss dégage les traits spécifiques de la période viennoise dans la biographie du créateur, le problème étant étudié en tant que typologie des interactions entre différentes cultures (Eminescu

in Wien. Überlegungen der Typologie von Kulturbeziehungen).

Expression des influences fécondes qui jouent entre des littératures, des cultures et des peuples différents, le livre paru à Stuttgart démontre une fois de plus qu'un grand poète s'adresse en égale mesure aux lecteurs de partout.

MIRCEA VAIDA

«NON LIEU» SPÉCIAL BENJAMIN FONDANE

Le numéro 2—3 (juin 1978) de la revue *Non Lieu* (dirigée par Michel Carassou, rédaction, abonnements: 224, rue des Pyrénées, 75020, Paris) consacre intégralement ses deux cents pages à Benjamin Fondane. L'affirmation de ce poète de langue roumaine et française commencée à Bucarest en 1918 avec *Tăgăduința lui Petru* («Le reniement de Pierre») et achevée à Paris en 1938 avec *Faux traité d'esthétique* coïncide et interfère avec l'une des plus importantes expériences littéraires de notre siècle, autant qu'avec l'une des expériences humaines les plus importantes. Brutalement interrompue, dans une chambre à gaz, peu de mois avant la fin de la guerre, la vie du poète trouve, dans la première section de la revue, une émouvante reconstitution. Les souvenirs de Claude Emil Rosen, Victoria Ocampo, Claude Sernet, Emil Cioran, André Montagne, Stéphane Lupasco parlent d'une vive intelligence spéculative («il avait le génie de la variation»), d'une nature poétique essentiellement moderne. Le geste habituel chez Fondane était la dispute, la véhémence polémique; autrement dit, il pratiquait «la philosophie vivante» d'une manière supérieurement incitante. L'homme était — Cioran l'avoue — «d'une prodigieuse vivacité et d'une verve qui faisait oublier — pendant qu'il parlait — sa fragilité et sa vulnérabilité».

Les articles critiques s'orientent selon trois directions, toutes bien venues en regard d'une éventuelle monographie. Ce sont soit des portraits du poète et du penseur (Michel Carassou: *Par delà le désespoir*; Marina Vanci-Perahim: *Fondane entre la poésie et la philosophie*), soit des essais qui veulent rattacher le poète à un mouvement lyrique plus large (Ovid S. Crohmălniceanu: *Fondane expressionniste*), soit, enfin, des synthèses concernant les opinions sur le poète.

Dans la section réservée à la critique roumaine, Adrian Marino réalise un succinct bilan (B. Fundoianu et la critique roumaine). Une «notice bibliographique» et une bibliographie, dont l'utilité est hors de doute, complètent le côté historiographique. Un simple regard comparatif est à même de faire ressortir que Fondane est pour l'instant un «sujet» privilégié pour les critiques roumains.

Bien choisis, les textes de Fondane mettent en évidence les qualités du théoricien épris de Nietzsche et de Chestov, de Baudelaire et de Rimbaud, ainsi que du poète (on nous offre sept poèmes inédits dont l'un s'intitule précisément *Non Lieu*).

Le numéro spécial Benjamin Fondane de la revue *Non Lieu* constitue non seulement un hommage rendu au poète, mais encore un début bien venu dans la diffusion internationale d'une valeur exprimant profondément notre époque.

V. FANACHE
(Université de Paris IV, Sorbonne)

„DACOROMANIA“

Die Nummer 3 des von Paul Miron herausgegebenen Jahrbuches ist dem siebenzigjährigen Philosophen Stefan Teodorescu gewidmet. (Jahrbuch für östliche Latinität, Freiburg/München, Alber, 1975/76, nr. 3) Die 23 Beiträge sind auf 4 Fachgebiete verteilt: Geschichte, Literatur, Linguistik, Völkerkunde. Es sind durchwegs Beiträge, die bei den Symposien vorgelegt wurden, die 1975 und 1976 in der BRD und in Rumänien von der M. Eminescu-Gesellschaft Freiburg und der Universität Iași veranstaltet wurden. Alle Beiträge ragen dazu bei, die komplexe historische Kontinuität des dakoromanischen Elementes auf dem Gebiet des heutigen Rumäniens erkennen zu lassen. Von den historischen Beiträgen sind D. Protase (S. 51/59) mit seiner Darstellung der dakoromanischen Bevölkerung im nachaurelianischen Banat und Transsylvanien und S. Rieckhoff-Pauli (S. 17/29) mit der « Ethnischen Deutung aus der Sicht der Ur- und Frühgeschichte » besonders zu erwähnen, von den Ethnographen legen P. Caraman (L'ethnographie Cantemir et le folklore du Proche Orient, S. 237/271) und D. Pop (Das Motiv der 'geplünderten Sennhütte' und die Folklore in Maramureș, S. 277/289) beachtliche Arbeiten vor, die Lin-

guisten sind mit bedeutenden Namen vertreten (E. Coșeriu Rumänisch und Romanisch bei Hervás y Pandur, S. 113/135; P. Wunderli Au sujet de l'article roumain: affixation, détermination ou 'position', S. 147/179; J. Goudet La romanité orientale: considérations méthodologiques, S. 185/197). In der Abteilung Literatur steht ein Beitrag von Ch. Wentzlaff-Eggebert (S. 59/65) über die Originalität des Sonnetts von Eminescu der durch die vorher erfolgte Publikation eines umfangreicheren Beitrags zum gleichen Thema und vom gleichen Autor (in: Wechselwirkungen in d. dt. u. rumän. Geisteswelt., Stuttgart, 1977, 165/174) überholt ist. Blagas Hermeneutik (S. 65/83) und seine Bilderwelt (S. 93/99) beschäftigt I. Grigorovici bzw. M. Zamfir. Deutsche Literaturbeiträge zu einem Rumänienbild untersuchen K. H. Schröder (J. F. Neugebauer in Rumänien, S. 83/93) und H. Fassel (S. 99/113). Im ersten Fall ist die biobibliographische Akribie nennenswert, im zweiten wird aufgrund einer Typologie deutscher Reisebeschreibungen der besondere Status des Dobrușchabildes ermittelt. Zu beanstanden ist bei diesem Jahrbuch die zu grosse Zahl der Druckfehler.

H. F.

LA DACIE DANS UNE PIÈCE DE LORENZO DE' MEDICI

Entre « Altercazione », poème juvénile d'inspiration ficinienne néo-platonisante et « La Rappresentazione di San Giovanni e Paulo », œuvre finale — véritable somme testamentaire —, la création littéraire de Lorenzo de Medici débat en maintes modalités le thème de la compatibilité de l'activité politique avec l'œuvre et la création artistiques. Ce thème obsessionnel est amplement traité dans l'unique pièce de théâtre de Laurent le Magnifique: « La Rappresentazione di San

Giovanni e Paulo », œuvre dramatique qui comporte parmi ses héros aussi des Daces. Dans ce texte, le choix des sujets, le déroulement de l'action, la structure de la composition et la typologie des personnages portent le cachet de l'époque et du lieu, de l'ambiance des Médicis. De ce fait, l'œuvre présente un puissant caractère situationnel.

La pièce relève du genre déjà bien établi de la représentation sacrée sanctorale, genre dramatique médiéval qui toucha à

son apogée à Florence au XV^e siècle et qu'illustrèrent antérieurement Feo Belcari, Castellano Castellani, Tommaso Benci. Tout en observant formellement les structures traditionnelles du drame sacré (système strophique, action multiple, composition séquentielle, etc), Lorenzo interprète la matière des légendes hagiographiques selon l'optique de l'homme politique doué de beaucoup d'expérience et d'une vaste culture humaniste. La conséquence en est que le conflit religieux est conçu comme une illustration historique de la confrontation de l'homme avec les forces supérieures de la Fortune: « voi vedrete una istoria nuova e santa; / diverse cose e devote vedrete, / esempi di fortuna varia tanta ; / (les citations sont puisées dans l'édition « Scritti scelti » di Lorenzo de'Medici a cura di Emilio Bigi, Unione tipografico-editrice Torinese 1965). Œuvre exemplaire, la pièce de Lorenzo de'Medici fait revivre devant le public des faits du IV^e siècle, ayant eu lieu sous le règne de Constantin le Grand et de ses descendants. La première partie de la pièce illustre l'« histoire » de Gallican, un vaillant commandant d'armée qui, à l'exhortation de l'Empereur Constantin, se lance à la conquête de la « Dacia rebelle ». Une fois en Dacie, Gallican subit une écrasante défaite: « gli è rotto tutto l'esercito ». Converti au christianisme sur le champ de bataille, Gallican obtient l'assistance divine et une armée, surgie comme par miracle, venant à la rescousse, il remporte la victoire et rend prisonniers le « roi dace » et ses fils. Le roi dace déplore sa défaite, qu'il interprète comme un exemple de la vanité du pouvoir: « Chi confida ne' regni e negli Stati/e sprezza con superbia gli alti dèi, / la città in preda e me legato or guati; / e prenda esempio da'miei casi rei, / » (strophe 76). Ensuite, en s'adressant à Gallican, il lui dit: « E tu, nella cui man Fortuna ha dato / la vita nostra ed ogni nostra sorte, / bastiti avermi vinto e subiugato, / arsa la terra, ucciso il popolo

forte; / » (strophe 77). Dans sa réponse, Gallican souligne le caractère exemplaire de la situation, en s'adressant tout à la fois au vieux roi dace et à ses jeunes fils: « Dell'una e l'altra età, pietà, dolore; / lo esempio ancor della Fortuna sento » / (strophe 80). En comparant la fortune à un jeu, Gallican confesse: « d'aver vinto ho quasi pentimento ». Traduits devant l'Empereur Constantin, les prisonniers daces ne sont privés d'aucun des égards dus à leur rang, et ils sont même pardonnés après une nouvelle discussion portant sur les vicissitudes de la Fortune. Dans son discours, le roi dace fait la différence entre l'avantage aléatoire, dû à la Fortune, et la vertu humaine, qui est déterminante: « Il vincer è di Dio dono eccellente, / ma più nella vittoria esser clemente », sentence à laquelle l'Empereur répond en développant le motif de la gentilezza spécifique du « stil nuovo »: « L'anima che alle cose gene aspira, / quanto può simigliare Dio; / vincer si sforza e superar desira / finche contenta il suo alto desio; / » (strophe 85).

Ainsi qu'on le remarque même par l'intermédiaire de cette sommaire description, la typologie des personnages et le façonnage des motifs revêtent « à la mode » contemporaine de l'auteur l'action légendaire — puisée partiellement dans « Legenda aurea » de Jacoppo da Voragine —, en traduisant les structures impériales du IV^e siècle dans les structures correspondantes de la Principauté: ainsi Gallican est un condottiere, alors que le « roi dace » et ses fils sont, au fait, des princes. Cependant, les implications de la séquence dace dans cette œuvre testamentaire de Laurent le Magnifique sont beaucoup plus riches. En premier lieu, il convient de souligner la préférence de Lorenzo pour la « situation » dace qu'il connaissait de Dio Cassius et qu'il tenait pour exemplaire. C'est avec une fine intuition littéraire qu'il introduit pour la première fois dans une œuvre littéraire ce que la tradition littéraire européenne ultérieure consacrera à titre

de mythe dace; l'histoire d'un peuple fier, habitant un espace propre, soumis aux vicissitudes du sort changeant. Il est fort probable que l'apparition de l'épisode dace dans l'œuvre de Lorenzo corresponde à un intérêt plus large et à des connaissances plus profondes sur l'espace nord-danubien et son destin historique, intérêt caractéristique dans l'ambiance spirituelle des Médicis. À la différence d'autres noyaux de l'humanisme italien du Quattrocento, la Renaissance florentine à l'époque de Lorenzo de' Medici est fortement influencée par la littérature hellénistique tardive, en ce qu'elle cultive un mimétisme typologique néopaien et revit, sur un plan différent, les dilemmes du IV^e siècle. C'est ce qui fait que le

choix de cette période soit symptomatique aussi du point de vue de l'étude des mentalités. La seconde partie du drame de Lorenzo est dominée par la figure de Julien l'Apostat. En désaccord avec la tradition officielle, l'auteur fait revêtir à son héros la noble allure d'un esprit illimité prêt à affronter la divinité. Représentatif au plus haut degré pour le souffle complexe et novateur qui caractérisait l'ambiance idéologique des Médicis, ambiance d'où sont issus « Heptaplus » de Pico della Mirandola et « Miscellanea » de Poliziano, le drame de Lorenzo de' Medici, représenté en 1491, place pour la première fois la situation dace dans un contexte européen d'envergure et par une œuvre prestigieuse.

MIRELA ȘAIM

«ETHNOLOGICA»

Les publications scientifiques roumaines viennent de s'enrichir du premier périodique consacré aux études ethnographiques rédigé en langues de circulation internationale: *Ethnologica*, sous la direction de Romulus Vulcănescu, président de la Commission d'Ethnologie près « L'Association d'Histoire Comparative des Institutions et du Droit ». Le premier fascicule se présente comme une « annexe » de la revue *Recherches sur l'histoire comparative des institutions et du droit*, 1978 (Bucarest, Calea Victoriei 125, Sect. I, B.P. 298) et, par les Prolégomènes signés par le directeur de la publication, on nous promet d'y faire publier seulement des études de synthèse consacrées à la pensée et à la recherche ethnologiques.

De par son caractère surtout théorique et méthodologique, car on évite les recherches trop techniques, pourvues d'un appareil scientifique trop abondant — cette publication s'adresse aussi aux idéologues, aux critiques et aux historiens, y compris les historiens de la culture et de la littérature. Les thèmes du premier nu-

méro sont éloquents à cet égard: The economic premises of the ethnological phenomena (Aneta Spiridon), Homeopathy — a problem of medical ethnology (Constantin Neacșu), L'Ethno-philosophie (Vasile Vetșanu), The hermeneutical method in ethnology (Lucian Stanciu), (un article remarquable par sa clarté, sa concision et par l'horizon philosophique dont il témoigne), Les rites d'incinération dans quelques ballades roumaines (Paul Tutungiu), Primitive and folk funerary masks (l'auteur de cette étude, Romulus Vulcănescu, éminent spécialiste, a consacré à ce problème un ouvrage tout entier: *Măștile populare* (« Les masques folkloriques », Bucarest, 1970). Se réclamant de l'esprit de Mircea Eliade — car on peut le compter parmi ses disciples — Romulus Vulcănescu a publié également une remarquable étude d'ethnographie et de mythologie comparées sous le titre *Colcana cerului* (« La colonne du ciel »), Bucarest, 1972.

Une série de *Ethnological news*, brèves notices bibliographiques, un *Calendar of International Scientific Activities* pour

'année 1978 dans le domaine de l'ethnologie (agenda d'une utilité évidente), l'indication des thèmes du Xth International Congress of anthropological sciences (10—21 décembre 1978, India: Vigyan

Bhavan, New Delhi, etc.) une Bibliographie des ouvrages roumains d'ethnographie qui viennent de paraître complètent le sommaire de la nouvelle revue, à laquelle nous souhaitons beaucoup de succès.

C.R.E.L

ÉTUDES ROMANES ET LIVRES POPULAIRES

Encore un domaine de recherche littéraire a été aménagé sur le plan international et comparatiste: les livres populaires. La constitution de Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch, ayant son siège à Salzburg, représente un événement qui mérite d'être salué. Cet organisme international, dont le président est le romaniste Felix Karlinger, auteur d'ouvrages de grande valeur tant pour chaque culture prise à part que pour l'ensemble de la culture romane, compte plus de 50 membres actifs et membres correspondants, dont six de Roumanie. Cet organisme a entrepris plusieurs symposiums à partir de 1974 (à Rome, Salzburg, Munich); les communications qui y ont été présentées ont paru sous forme de *Berichte* (1—3 1974—1976, herausgegeben von Felix Karlinger, Redaktion: Angela Birner) — une publication qui, au bout de trois années de parution, est devenue indispensable à toute recherche solide portant sur les livres populaires.

L'association présidée par Felix Karlinger s'est proposé de contribuer à la mise au clair de la terminologie du domaine, à l'élucidation de certains problèmes de classification et de fonctionnalité; elle dirige ses efforts en vue d'une meilleure connaissance des sources des livres populaires, des motifs et des complexes de motifs que ceux-ci comportent, tendant à réaliser la comparaison des variantes, la délimitation de l'espèce, la typologisation des livres populaires, la connaissance de leur public, etc. (cf. *Berichte* I, 1974, p. 2—3). L'association a entrepris en

même temps d'éditer ceux des livres populaires qui n'ont pas encore été traduits en allemand. Enfin, elle établit une bibliographie des recherches relatives aux livres populaires.

Le premier volume (Seekirchen 1974, 116 p.) de la publication *Berichte* contient quelques communications à caractère bibliographique, informatif, telles que: *Das Volksschrifttum in Frankreich — 17. Jahrhundert bis 19. Jahrhundert — ein Überblick*; *Alguns Elementos sobre la Literatura Tradicional Portuguesa*; *La «letteratura del volgo» in Italia*; *Volksbuch und Volksbuchforschung in Rumänien*, à côté de quelques études qui s'enquièrent du sort de textes comme «*Die schöne Magelone*», «*Robert der Teufel*», «*Der Alexius-Stoff*», «*Rom-sage und Romlegende*», etc.

A partir du deuxième volume (1975, 188 p.), *Berichte* publie la traduction allemande en regard des communications rédigées en portugais, italien et roumain, mais continue à avoir un profil varié: L'influence des livres populaires sur les contes fantastiques roumains, *Existenz und Wege der rumänischen Volksbücher in europäischer Perspektive*, *Le Conte de Fées dans la Bibliothèque Bleue*, *Il libro popolare nell'Italia del Risorgimento*, *Volksbuch und Jugendliteratur*, *Die Rolle des Volkskalenders als Instrument der Aufklärung in Südostereuropa*, et ainsi de suite.

Le troisième volume (1976, 164 p.) introduit une nouveauté: orienté thématiquement, il se penche avec insistance sur la présence de la femme dans le livre

populaire. Deux études sont consacrées aux livres populaires roumains: *Die verschiedenen Paraskeva-Gestalten in der Legende und im Volksglauben Rumäniens* (I. Lackner) et *Simbolul Șeherezadei în cărțile populare* (« Le symbole de Schéhérazade dans les livres populaires ») (Mircea Anghelescu). Trois études mettent en évidence successivement le rôle actif de la femme, tel qu'il ressort d'Aucassin et Nicolette (E. Schreiner), son isolement physique et moral dans « *Baronessa di Carini* » (A. Fiocchi). D'autres études continuent à avoir un caractère plus général, telle *Die Frau in der portugiesischen Volksbüchern der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Maria Adelaide Salvador Marques), ou font des recherches sur une légende, comme celle de Boccace devenue livre populaire allemand (E. Tacconelli). La deuxième par-

tie du volume comprend les études *Volksbuch und Theater* (F. Karlinger) et *Panorama des Volksbuchs in Japan* (Mamiko Ueda). Dans ses deux derniers volumes, *Berichte* publie également 19 comptes rendus qui lui confèrent un caractère plus varié et vivant.

Il convient d'ajouter que la première publication de la série « *Texte romanischer Volksbücher* », éditée par la même association, nous est offerte toujours par Felix Karlinger sous le titre *Ein rumänisches Volksbuch des 16. Jh. Der Gang Mariae zu den Qualen*. Il ne s'agit pas d'une simple traduction en allemand du texte roumain de 1850. La traduction est accompagnée d'une dense étude où l'on compare certains motifs du texte avec des motifs relevant d'autres littératures, on établit l'ancienneté de certains de ces textes, etc.

ION TALOȘ

LE FRANÇAIS ET L'ALLEMAND, IMAGES LITTÉRAIRES ENTRECROISÉES

Les peuples peuvent se servir de miroirs les uns aux autres, mais il est rare que ceux-ci soient planes. Il suffit qu'un certain degré de convexité s'en mêle et l'autre visage acquiert une physionomie tantôt attrayante et tantôt déformée dans le sens contraire. Ceci devient d'autant plus étonnant lorsqu'il s'agit d'images « littéraires ». Si cette constatation n'a rien d'inédit, la synthèse du professeur Roger Bauer de l'Université de Munich (*Das Bild des Deutschen in der französischen und das Bild des Franzosen in der deutschen Literatur*. L'image de l'Allemand dans la littérature française — l'image du Français dans la littérature allemande, Bonn, Inter Nationes, 1977, 48 p.) a du moins la qualité de l'illustrer de manière persuasive dans un texte bilingue. On peut dire que les deux versions, bien qu'elles ne soient pas identiques, ont « la même valeur », les diffé-

rences ayant trait uniquement aux dimensions légèrement variables de certains paragraphes.

L'exposé de Roger Bauer étant étayé d'arguments puisés dans les XVIII^e et XIX^e siècles, il n'est pas interdit de penser que l'auteur évite délibérément de se rapprocher de l'actualité. Quoi qu'il en soit, la vérité fondamentale est bien mise en lumière: ce que chaque peuple découvre dans la personnalité de son voisin est souvent infléchi par certains désirs inconscients (ou inavoués autrement) relatifs à sa propre évolution ultérieure. Encore plus importante nous paraît être l'idée que l'image — « type » de l'autre peuple varie en fonction de l'appartenance sociale et de l'attachement idéologique de celui qui la conçoit: celui-ci projette sur cette image un idéal rêvé, dans l'illusion de l'y retrouver. Parfois il lui arrive aussi de charger cette même image des

défauts dont il aimerait lui-même se libérer.

Au fond ce que R. Bauer nous prouve s'être passé au niveau de certains groupes ethniques semble répéter la relation ordinaire que la fonction du « regard » institue au niveau des individus. Lorsque certains Français (cultivés!) ont chéri les Allemands, ils se sont épris, au fait, d'une « utopie, une image convoitée, un mythe ». C'est ce qui fait que, longtemps encore après Montesquieu, l'idée de liberté a pu être associée à la « forêt allemande », où, selon l'ancienne opinion de Tacite, elle serait née. Dans la même optique, les « vertus allemandes » ont été opposées à la « décadence » morale française, le « sentiment », de facture allemande, devenant de la sorte la composante nécessaire d'un idéal de « régénération » de la France. Quant aux romantiques, le premier stimulus dans la création de ce véritable mythe germanique a été leur grande soif de « retour » à une vie estimée simple, vie d'austérité, de croyance sincère et surtout d'ordre maximum (médiéval). Naturellement, vint aussi le temps où le revers du mythe éclata : Guizot ou Michelet se montraient embarrassés précisément par l'excès de discipline allemande.

De l'autre côté du Rhin, la bourgeoisie allemande a tenté de réduire, vers la moitié du XVIII^e siècle, la force de

rayonnement du modèle aristocratique français aux seules cours allemandes. Au contraire, cent ans plus tard, Nietzsche revêtit de nouveau des couleurs de l'idéal une certaine France, celle de l'Ancien Régime, qu'il tenait pour une « école du goût ». À la lumière de ces données, Roger Bauer entend faire œuvre de démystification par le biais de son étude comparatiste. Nous estimons cependant que l'auteur aurait pu s'avancer davantage sur le terrain qu'il explore à l'abri d'une « ethnologie ironico-festive » en faisant, par exemple, état des disputes interétatiques qui ont certainement contribué, et plus d'une fois, à modifier les images dont il est question. C'est là ce qui a pu rapprocher, d'une part, certaines pages de Barrès de celles de Maupassant, d'autre part, Giraudoux de Rolland, dans la tentative opposée, humaniste, de concilier les deux peuples. S'il est vrai que l'idéologie sociale et politique demeure le principal facteur de transformation de l'image d'autrui, on ne saurait négliger la fonction de certains intérêts nationaux (dans les moments de crise) — à côté, bien entendu, du fait que « chaque peuple, chaque communauté nationale ne peut se découvrir soi-même qu'avec les autres, contre les autres, mais toujours à travers les autres ».

VAL. PANAITESCU

UN PROJET A.I.L.C.: LES AVANT-GARDES AU XX^e SIÈCLE

Les deux volumes édités par L'Association Internationale de Littérature Comparée et consacrés aux Avant-gardes littéraires au XX^e siècle compteront mille pages imprimées environ. Mis en chantier en septembre 1973, le premier tome est quasiment terminé à l'heure actuelle (juin 1978) et le second le sera très vraisemblablement à la fin de l'année, conformément aux plans établis, et ce

malgré des déboires inévitables dans une entreprise collective et internationale. Ce ne sont pas moins d'une cinquantaine de chercheurs, en effet, qui ont collaboré à la première partie. Ils se répartissent comme suit : Allemagne (RFA) (2), Argentine (1), Brésil (1), États-Unis (5), France (7), Grande-Bretagne (3), Hongrie (3), Italie (2), Pays (Bas) (1), Pologne (2), Portugal (1), Roumanie (2), Suède (1)

Suisse (2), Tchécoslovaquie (1), Yougoslavie (2), Belgique (2), auxquels viennent s'ajouter les 14 membres du Centre d'Étude des Avant-Gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, responsable de l'édition.

Tout travail d'équipe exige un effort particulier d'organisation et de coordination. À noter que l'ouvrage ne se borne pas à rassembler simplement une série d'articles: le Centre de Bruxelles ose même espérer qu'en dépit de divergences, voire d'inéluctables contradictions, dues à la nature du sujet, comme à la personnalité et à la formation des auteurs, il se dégagera de l'ensemble une conception tant soit peu cohérente, non point dogmatique, mais au contraire nuancée dans sa complexité. Bref, on a visé ici à faire un ouvrage collectif qui fût aussi une authentique construction, laissant à chacun sa liberté de parole et la responsabilité de ses propos, mais orientant les enquêtes selon des procédés et des buts identiques.

Quant aux méthodes utilisées, la matière à traiter était d'une richesse et d'une variété telles qu'il a paru opportun de diviser le travail selon deux perspectives fondamentales qui, en principe, se complètent. La première (vol. I), diachronique et analytique avant tout, envisage les aspects historiques et géographiques, l'évolution et la diffusion des mouvements, les phénomènes qui les ont annoncés et ceux qui en sont issus. Après une introduction définissant « Le mot et le concept d'avant-garde » dans les principales langues européennes, le chapitre II esquisse dans ses très grandes lignes « le contexte culturel et social » des mutations et en indique les « précurseurs littéraires ». Vient alors le chapitre III, le plus long et le plus important de cette première partie. À cet égard, spécifions qu'il ne s'agit ici que de l'histoire et de l'expansion des mouvements littéraires, les individus cédant généralement le pas aux groupes éphémères dans lesquels ils se sont intégrés. Au surplus, on a jugé utile de s'écarter des méthodes traditionnelles de l'histoire littéraire: une description juxtapo-

sant des centaines d'initiatives, fondée sur le principe de leur stricte succession chronologique, n'aurait mené à aucune vue d'ensemble et ne relèverait pas, du reste, de la littérature comparée. Aussi a-t-on mis l'accent sur les structures que dévoilent les faits historiques, les programmes, les réalisations, les tendances philosophiques, esthétiques et politiques. Il importait, si la chose était possible, de ramener une multitude de phénomènes s'étendant sur plus d'un demi-siècle et ayant pris racine aux quatre coins du monde, à quelques modèles fondamentaux. On a tenté, dès lors, d'établir une typologie des avant-gardes, sur la base des critères fournis par l'enquête terminologique (ch. I). Six modèles ont été circonscrits de la sorte pour les avant-gardes dites « historiques », à savoir le futurisme, l'expressionnisme, l'imagisme et le dadaïsme — outre l'influence cubiste — apparus de 1905—1910 à 1920, puis le surréalisme et le constructivisme, nés peu après la guerre. Enfin, l'enquête a été prolongée jusqu'à vers 1965—1970 (« Néo-avant-gardes »), afin d'obtenir un tableau plus précis, les courants récents servant de point de comparaison et révélant le passé sous un jour nouveau.

Le second volume, quant à lui, considère la matière sous un angle synchronique et phénoménologique, en glissant sur les nuances historiques et géographiques. Sont ainsi passés en revue: « Les tendances esthétiques » (ch. IV), les « Techniques et genres littéraires » (ch. V), « Les relations entre les avant-gardes littéraires et les autres arts, la pensée scientifique et la technique » (ch. VI), les « Perspectives sociologiques » (ch. VII) et le verdict de la critique (ch. VIII). Pour terminer, le Centre a dressé un inventaire bibliographique du sujet.

Il m'est agréable de remercier ici tous nos collaborateurs et conseillers qui se sont dépensés sans compter pour mener à bonne fin cette gigantesque entreprise. Outre les résultats remarquables aux-

quels ont abouti leurs recherches, ils ont donné un exemple de solidarité et de compréhension internationale qui prouve, une

fois de plus — si besoin en était —, que la littérature comparée est l'un des meilleurs auxiliaires de la Paix.

Au nom du Centre de Bruxelles
JEAN WEISGERBER
(Université libre de Bruxelles)

"YEARBOOK OF COMPARATIVE AND GENERAL LITERATURE"

Le numéro 26/1977 de l'annuaire publié par Indiana University (Comparative Literature Office, Ballantine Hall, 402, Bloomington, Ind., 47401) sous la direction de Horst Franz (rédacteur en chef), Henry H. H. Remak et Ulrich Weisstein (rédacteurs) s'ouvre sur un article de Douwe W. Fokkema intitulé *The Social Significance of Literature as Art*. Reprenant surtout certaines idées formulées par Jakobson dans son étude *Linguistics and Poetics* (dans: *Style in Language*, éd. Th. A. Sebeok, Cambridge, 1960) l'auteur aboutit à la conclusion que la principale signification sociale de la fonction poétique réside dans son action purificatrice et renova- trice sur l'usage de la langue. Les autres fonctions du texte littéraire (émouvoir le lecteur, exalter son imagination, enrichir ses connaissances) sont subordonnées à l'aptitude poétique à créer des mondes quasi-réels. Le but primordial de la poésie est de contrecarrer l'inflation verbale, tandis que la fiction nous propose des solutions expérimentales de rechange pour le monde dont nous avons hérité. Grâce à leur effet esthétique, des textes fondamentalement critiques à l'égard des conventions linguistiques et sociales existantes sont acceptés sur le plan social.

Dans *Marxism and the Pluralism of Critical Methods*, George Bisztray passe en revue les attitudes protomarxistes (parmi lesquelles il inclut des aspects philosophiques et scientifiques appartenant à l'héritage marxiste) et les attitudes

paramarxistes, étroites, dogmatiques, dans l'interprétation esthétique. La conception fondée sur le déterminisme économique strict de l'acte artistique apparaît comme une entrave aux efforts pour jeter les bases d'une esthétique vraiment marxiste. Le marxisme n'est pas une méthodologie, mais une théorie souple et réceptive vis-à-vis d'une pluralité de méthodes. Ainsi, la dialectique peut s'enrichir, dans l'analyse spécialisée, de nouvelles modalités de recherche.

Rudolf Haas signe l'article *Some American Contributions to World Literature*. L'auteur, qui systématise l'histoire de toute une littérature selon les critères de l'originalité, mentionne quatre domaines où la spécificité américaine se fait sentir d'une manière frappante: la nouvelle, où des schémas archétypaux trouvent des expressions narratives nouvelles; le roman, avec des exemples puisés dans les œuvres de Melville (*Moby Dick* — apogée d'une tradition américaine qui s'occupe de la situation de l'individu en tant que « homo venator ») et de Hemingway (en tant qu'écrivain préoccupé du rapport eros/thanatos); l'expérience de la grande ville (chez Fitzgerald, Dos Passos, Dreiser) la poésie, représentée dans l'Amérique du XX^e siècle par trois grandes forces: les imagistes, Ezra Pound et T.S. Eliot. Haas montre que la littérature américaine a dépassé les limitations par classes et par types sociaux pour cultiver des mythologies nouvelles à partir de vieilles traditions et pour réinterpréter l'existence moderne

selon les termes de certaines projections archétypales.

Outre un extrait, en version anglaise, de Benedetto Croce (qui met l'accent sur le caractère intégrateur de l'étude de la littérature comparée), ce numéro contient des comptes rendus, des notes et la liste des membres de l'Association Internationale de Littérature Comparée-

(I.C.L.A.) accompagnée d'une note du secrétaire de cette Association, Douwe W. Fokkema (Utrecht). Il convient de mentionner qu'une telle liste, contenant les adresses de tous les membres de l'A.I.L.C., est publiée pour la première fois: son utilité dans toute la sphère des relations et des études « comparées » est évidente.

VIRGIL MIHAI

« CAHIERS DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE »

Ces « Cahiers de littérature générale et comparée », récemment créés, sont une revue semestrielle publiée avec le concours de la Société Française de littérature générale et comparée et placée sous son patronage; le secrétariat de rédaction est dirigé par le célèbre comparatiste André Rousseau (Département de Littérature comparée, Université de Provence, 29, avenue Robert-Schuman, 13621, Aix-en-Provence). Cette revue se propose de devenir le véritable porte-parole de la Société Française de littérature générale et comparée (la « Revue de littérature comparée » étant, en fait, une revue internationale) sans pour autant exclure les collaborations étrangères. Un autre élément mérite également d'être mentionné: la présence de l'épithète « générale ». Dans un « Avant-propos », le comité de rédaction fait remarquer qu'il est de plus en plus difficile aujourd'hui de délimiter la frontière entre une théorie de la littérature et l'étude internationale des littératures; c'est pourquoi « l'étude d'un domaine littéraire national ne progresse plus sans ouverture sur les généralités; les théoriciens gagnent souvent à ancrer leurs synthèses dans des ensembles restreints ». Outre qu'ils respectent cette relation dialectique entre le général et le particulier, ces « Cahiers » tiennent compte également des derniers développements du comparatisme qui portent la

marque de la contribution des sciences modernes et de l'affirmation de certaines littératures nationales, inconnues jusqu'à ces derniers temps. La revue publiera en priorité des numéros spéciaux, thématiques, qui lui permettront d'explorer des domaines en quelque sorte marginaux, peu étudiés, comme la littérature pour les enfants et la jeunesse, la littérature de l'époque coloniale ou les rapports entre l'art et la littérature.

Le premier numéro de ces « Cahiers » (printemps 1977) est en effet un numéro thématique, consacré à la « traduction littéraire ». Après une introduction signée par José Lambert, qui montre dans quelle mesure la problématique de la traduction peut intéresser le comparatisme actuel, la revue publie des articles qui se situent, pour la plupart, dans une double perspective — théorique et pratique. Michel Cadot, traducteur de Brecht, nous offre dans « Quelques remarques sur la traduction française de « Herr Puntila und sein Knecht Matti » de Bertold Brecht », un témoignage intéressant sur les difficultés auxquelles il s'est heurté, difficultés qui font ressortir certains aspects spécifiques de la traduction d'une œuvre dramatique. C'est dans la même optique — celle du praticien doublé d'un théoricien — qu'Albert Bensoussan (« La traduction de l'espagnol: quelques problèmes ») soulève le problème des traductions

de la littérature latino-américaine, littérature en pleine expansion et qui présente en même temps la particularité de réaliser une véritable révolution du langage. Dans un autre article, I. C. Wakerley compare les traductions du poème de T. S. Eliot « A penny for the Old Guy » par Georges Cattau, Saint John-Perse et Pierre Leyris, pour nous donner ensuite sa propre version. Mentionnons enfin que Robert Couffignal et Jacques Gury se situent sur un terrain privilégié, car leurs réflexions ont pour objet deux œuvres qui occupent une place exceptionnelle dans l'histoire de la traduction: la Bible et l'œuvre dramatique de Shakespeare. Monique Nemer complète heureusement ce numéro en signant un compte rendu circonstancié et systématique du colloque Littérature et Traduction qui s'est tenu à l'Université de Louvain en avril 1976.

Le deuxième numéro des « Cahiers » rassemble sous le titre « Varia » quelques études remarquables. Jacques Voisine y cherche les raisons d'ordre sociologique et formel de « La crise du sonnet français au XVII^e siècle ». Une étude solidement documentée de Pierre Renaud sur « Valéry et Wagner » confronte les poétiques de ces deux grands créateurs. Le sujet traité par Marc-Mathieu Münch, « Le

mythe et la littérature » lui permet de passer en revue quelques problèmes d'une incontestable actualité — réalité et fiction, réel et fantastique, langage mythique et langage littéraire, etc. Les autres études se situent dans la ligne du comparatisme traditionnel: Olivier Bonnerot, « Autour de 1700: le chevalier Chardin et ses voyages en Perse », Manuel Durand-Barthez, « Littérature et société à Toulouse au XVII^e siècle: les prémices de la Renaissance occitane », Colette Bottin-Fourchotte, « L'Espagnol aux Indes, ou les ambiguïtés d'une anti-épopée dans la « Brevisima relación » de Las Casas » et Jacques Lacant, « Marivaux et la « frivolité française »: jugements allemands de l'époque ».

Il s'agit donc d'une revue prometteuse qui s'emploiera sans aucun doute à réaliser le plus fidèlement possible les projets ambitieux de son comité de rédaction: « Nous entendons... faire circuler les informations les plus récentes, mobiliser les curiosités, stimuler l'innovation par le rapprochement des points de vue, cristalliser des tendances encore timides ou diffuses, avant tout faire œuvre utile au service d'une communauté de spécialistes qui trouvera ici, nous l'espérons, l'occasion d'une production scientifique concertée et efficace et le témoignage de sa vitalité ».

AL. CĂLINESCU

“COMPARATIVE LITERATURE”

A review of academic status dealing with minute studies and articles on most varied topics from antiquity to the present in which the concept of comparative literature is defined in the broadest possible manner (Editor: Thomas R. Hart, University of Oregon, 102 Friendly Hall, Eugene Oregon, 97403). It lays special stress on the manifold interrelations of literatures, movements, genres, periods and relationships between authors. Therefore, the review provides useful material for scholars interested and engaged in the study of comparative literary phenomena.

The 1st and 2nd numbers 1977 are cases in point. The largest group of studies are devoted to literary relationships between such writers as Dostoevsky and Hugo, Balzac and Galdós, Conrad and Gide, Sartre and Rilke. Such an approach implies the investigation of the complex and rather delicate questions of influence and sources as well as those of the dissemination of literary works. The series of determining emitters including the impact of translations must also be taken into account.

In what is perhaps the finest study of all, Larry R. Andrews discusses Dostoevsky and Hugo's *Le Dernier Jour d'un condamné*. He argues that the major works of the Russian novelist show traces not only of Dostoevsky's own experience but also of his reading of the French work. This calls to mind the theory of the Romanian poet and thinker Lucian Blaga according to whom there are moulding, standardized and catalytic influences determining original creations. Beyond the coincidence of his own experience with that of Hugo's novel several connections and affinities of thought and style between this particular work and Dostoevsky's own novels are established. Larry R. Andrews considers it essential to survey not only similarities in Dostoevsky and Hugo's subjects, character treatment and techniques but also the differences between them. Such a method is able to throw further light on the creative originality and value of the two novelists.

A special approach is that of Richard Bjorson who undertakes a serious investigation of the picaresque novel in the main European literatures. It is common knowledge that this sort of novel is one of the oldest extant illustrated in Europe especially by *Lazarillo de Tormes*, a novel which was translated rather early in Romanian literature. It is a type of fiction with strong social emphasis which made an impact on the development of the novel in certain countries.

There are also studies with a particular theoretical character like that of Peter Ruppert who analyses the aesthetic solution in two major novels: *Nausea* and *Malte Laurids Brigge*. He has in view two works whose similarities are mirrored in

the artistic means of fictional organization of the content. Similarly, Frederick R. Karl makes an ample analysis of the artistic means on the ground of which two writers, one English and another French, meet with regard to the theory of the *acte gratuit* and the pattern of a novel within a novel.

The review of Oregon obviously focuses its interest on the debate of subtle questions of aesthetics and the theory of genres. Within this context the novel occupies a favourite place being in fact the most protean genre acquiring the highest popularity with the reading public. At the same time, it seems to be the most adequate genre of our time through the nature of the subjects it deals with which mirror to the highest degree the complicated soul of modern man with his many-faceted psychological aspects.

Poetry and drama are not neglected either in the two issues at hand. Willis Barnstone, for instance, brings closely together apparently different writers, a South-American of Hispanic language and another, a Greek in order to prove once more the theory that extreme areas of various literatures have similarities. While Ladislau Löb and Laurence Lerner discuss the *Coriolanus* theme that runs from Plutarch through Shakespeare to Brecht. The reader can note here how a fertile theme like that of *Coriolanus* has led after Shakespeare to a particular proliferation.

These studies can offer a ground for a starting point of debates with applicability to Romanian literature as well, inciting to a profounder investigation of the history and evolution of literary genres.

AUREL CURTUI

« CANADIAN REVIEW OF COMPARATIVE LITERATURE REVUE CANADIENNE DE LITTÉRATURE COMPARÉE »

La revue canadienne de littérature comparée dont il a déjà été question (cf. CREL, 1/1976, pp. 156—157) nous semble

être en plein — et manifeste — progrès. Son profil s'est, semble-t-il, définitivement stabilisé autour d'une dominante métho-

dologique et documentaire, dont l'accent porte sur l'information ample, présentée selon un point de vue critique, sur des comptes rendus fouillés. Le sommaire du dernier numéro qui nous est parvenu (vol. IV, n° 3, Fall/Autumn 1977, Editor/Director: M. V. Dimié, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, Edmonton, TGG 2 E6) est dans ce sens exemplaire. Une étude de méthodologie, qui approfondit et cautionne le problème des classifications littéraires (Clayton Koelb: *Some Problems of Literary Taxinomy*), une deuxième où sont présentés quelques aspects de la littérature canadienne actuelle, souvent mal compris en Europe (Max Dorsinville: *Nationalisme et littérature au Québec*) sont suivies d'une très riche Revue des revues — comprenant rien moins que 353 fiches critiques! C'est là sans doute la bibliographie annuelle de références critiques la plus fournie dans le domaine du comparatisme, instrument de travail de la première importance et

qui constitue un véritable succès de la revue. Le choix en est vaste, objectif, dépourvu de tout esprit de clocher, ouvert du côté de l'ouest comme du côté de l'est, conforme à un esprit comparatiste réel, et ses dimensions ont augmenté — de façon salubre — d'année en année. Les comptes rendus de ce dernier numéro s'occupent en détail de quelques « célébrités » européennes et américaines: R. Barilli, Umberto Eco, Mario Praz, Northrop Frye, Armin Arnold, etc., proposent des analyses approfondies de questions touchant à des domaines divers: théorie des modèles culturels, sémiotique, rapports entre la littérature et les autres arts, *Structure of Romance*, *Trivial-literatur*, etc. S'y ajoute une discussion par le menu du volume — tardif! — des actes du VI^e Congrès de l'A.I.L.C. (Bordeaux, 1970, publié en 1975!); le signataire, Ulrich Weiststein, y fait des remarques critiques, parfaitement fondées, et apporte des suggestions bienvenues quant à l'organisation des futurs congrès de l'Association.

C.R.E.L.

“BOLETIN DE LITERATURA COMPARADA”

Al entrar en su segundo año de existencia, el Boletín de literatura comparada (año II, no. 1—junio 1977) publicado por la Universidad Nacional de Cuyo — Facultad de Filosofía y Letras — Instituto de Literaturas Modernas (5500-Mendoza, República Argentina) mantiene vigente su interés y su actualidad. Por supuesto, el mérito principal le incumbe a sus dos redactores, la profesora Lila B. de Esteves y, sobre todo, al profesor Nicolás Jorge Dornheim, egregio comparatista argentino, autor; entre otros, de un trabajo que nos complacemos en señalar a los lectores de nuestra revista, titulado “El balcón hacia la muerte” de Ulises Petit de Murat. Una „Montaña mágica”

en las sierras de Córdoba, publicado en el tomo-homenaje Thomas Mann (1875—1975), con motivo del centenario del gran escritor alemán (editora: Universidad Nacional de La Plata — Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación — La Plata).

El Boletín a que nos estamos refiriendo comprende dos partes: la primera está dedicada a la italianística argentina y contiene valiosas informaciones al día acerca de las Entidades italianas radicadas en Argentina, que llevan a cabo tareas de difusión e investigación, como el Instituto Italiano de Cultura y la Sociedad Dante Alighieri. Se trata, en realidad, de la última parte del informe de la profesora

Gloria Galli de Ortega, de la Universidad Nacional de Cuyo, acerca de los estudios italianos en Argentina, presentado al Curso de Postgrado «Introducción a la Literatura comparada».

La segunda parte del Boletín está integrada por un detallado Índice de títulos de Literatura comparada, de revistas de la Hemeroteca de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, elaborado por la profesora Aída Práctici de Fernández de la misma Universidad Nacional de Cuyo. Las revistas examinadas por la autora a este propósito — y presentadas, al principio del artículo, en breves notas generales — son de las más importantes de habla española a la hora actual, a saber: Cuadernos hispanoamericanos,

Revista de literatura, Revista de Filología Española, Revista de Filología Hispánica y Revista Iberoamericana.

El Boletín acaba con una sección de «Informaciones comparatistas» acerca del proyecto de literatura comparada del Centro de Documentación Bibliográfica y de Investigación, subsidiado por el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo, que trabaja actualmente en la recopilación de material bibliográfico publicado en Argentina y en el extranjero, en el campo de los estudios realizados hasta la fecha sobre las interrelaciones literarias entre Argentina y las literaturas italiana, española, francesa, inglesa, norteamericana y alemana en el siglo XIX.

D. D.

“COMPARISON”

Intending to extend the field of comparative literary studies to the investigation of the affinities between literature and other arts, this issue of *Comparison* (No. 5, Spring, 1977), the first British journal devoted exclusively to comparative literature (editor: Dr. Susan Bassnet-McGuire Graduate School of Comparative Literature, University of Warwick,) is particularly dedicated to the relation literature-music.

Richard N. Coe, University of Warwick, reevaluates in Stendhal and Carpani — The Intricate Entanglement an obscure work of Stendhal — *Vie de Haydn* against Giuseppe Carpani's *Haydine*. He absolves Stendhal of a suspected plagiarism, considering him a forerunner of the theory of the “correspondences”. The books under comparison reveal a fruitful cooperation for the sake of a common ideal.

With *Music as Mysticism and Magic*, Ann Planutis Lider, Zeist, the Netherlands makes a discriminating survey of the function of music in the works of Proust and Thomas Mann as late representatives

of the romantic belief in the magic power of music.

Rowland Cotterill, University of Warwick, polemically rises in *Hesitant Allegory: Music in Thomas Mann's Doktor Faustus* against excessive allegorizations of the novel thus bereft of wider implications and complexities. Perfectly superposing correspondances denied, an unbiased approach to the “real” world of the novel is recommended.

In *Boris Vian and the Libretto*, Carolyn Roberts, University of Toronto, deals with the French writer's many-sided artistic activity, insisting upon his less known libretti evaluated in the light of the constitutive principles of this genre which enjoys a noteworthy tradition. The libretto is considered a privileged species against Other illiterary attempts to achieve the effect of simultaneity, specific to music

In *The Interpretation of Symbols: Criteria, Methods and Implications*, No. 6 Autumn, 1977, Viti Elgar, University of Essex, takes into consideration the diversity of approaches to symbolic phenomena. His own systematization inclu-

des pertinentes features the term is attributed, selected from heterogeneous sources. The factor responsible for the multiple meanings ascribed to the symbol, the type of relations between the symbolizing and the symbolized, the distinction symbol/sign and symbol/trope, contribute to the formulation of a comprehensive definition. The selection criteria of symbols entail distinct methods of interpretation, provided that rigourism is avoided. The theoretical conclusions refer to the amount of freedom in interpretation, the degree of usefulness and the necessity of the criteria exposed, the possibility of "objective" interpretations.

Ahmad Gunny, University of Liverpool, deals with Critical Writings on Satire in the Seventeenth Century. Criticism of satire, incomplete treatment and adversity (excepting Boileau and a few others) in France is opposed to the credit it gains in England where French and ancient models are enriched into a pieced-together theory of satire.

Andrew Wilkin, University of Strathclyde comments in A Note on D. H. Lawrence's Translation of Giuseppe Verga on the English writer's sometimes clumsy

version of the Italian text, as however, a remarkable contribution to a wider and international recognition of one of the most representative Italian novelists.

Towards a Consolidation of the Terms of Music and Musical Instruments in the Renaissance Interlingual Dictionaries 1480—1611 by Normand L. Rioux, University of West Virginia, is, a presentation of some dictionnaires considered as works of great linguistic and extralinguistic documentary value, pointing to the proportion of cultural exchange during the epoch.

Continuity in Maya Writing: New Readings of Two Passages in the Book of Chumayel by Gordon Brotherson, University of Essex, is concerned with Maya manuscripts known as the "Chilam Balam" Books (late 16th—early 17th centuries). The article contains relevant facts about Maya history, socio-political organisation, systems of beliefs, knowledge cosmology, myths and different traditions, without neglecting the literary value of the Books. The article demonstrates the solidity and durability of Maya culture but also its affiliation to the universal one.

ELENA COLER

« MAINZER KOMPARATISTISCHE HEFTE »

Cette nouvelle revue ouest-allemande de littérature comparée (herausgegeben von Thomas Bleicher, Joachim Knollmann, János Riesz, Johannes Gutenberg-Universität, Fachbereich 13, Philologie I, Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Postfach 3980, 6500, Mainz), dont le premier numéro vient de paraître (mai 1978), annonce un programme intéressant et digne de retenir l'attention. Les études de littérature comparée et la définition même du concept de littérature universelle se sont heurtées plus d'une fois aux difficultés créées par la confrontation provin-

cialisme-internationalisme, qui tend souvent à repousser vers la périphérie les centres marginaux, provinciaux, voire à les méconnaître, d'une manière plus ou moins cordiale. Une réaction en sens contraire était bienvenue, dans l'esprit même de la « littérature universelle » dont le « centre » est, en fait, partout, et dont « l'universalité » réelle ne saurait être réalisée que par la solidarité et la collaboration de tous les centres, y compris les centres régionaux, provinciaux.

C'est d'ailleurs là le sens de l'article-programme Komparatistik in der Provinz, signé par les éditeurs, ainsi que celui

de l'étude Weltliteratur in der Provinz — Mainz kurz nach 1945 de Thomas Bleicher. L'analogie entre la Litteratura Rhenana — avec Mayence comme lieu d'élection — et la Litteratura Danubiana (concept mis en circulation par Zoran Konstantinović) peut intéresser les comparatistes roumains et même leur sourire comme méthode de « déprovincialisation » intellectuelle, d'autant plus qu'ils sont confrontés, en fait, à la même forme de participation — fortement personnalisée — à un ensemble régional. La réaction de la revue ouest-allemande est opportune et symptomatique du nouvel esprit « comparatiste » de notre époque. Celui-ci a tendance à rééquilibrer l'ensemble des relations (et des études de ces relations) entre les littératures européennes (ou en langues européennes) « gran-

des » et « petites » (lire : « non familières », moins connues). Cette première livraison, présentée sous le titre *Komparatistik in der Provinz — Friedrich Nirth zum 100 Geburtstag*, contient également une étude de géographie littéraire régionale (János Riesz, *Die Stadt Mainz in Berichten italienischer und französischer Reisender*), une autre sur les rapports littéraires franco-allemands (Heinz-Peter Endress, *Die ersten Übersetzungen Balzacscher Texte ins Deutsche. — Eine Relecture nach 65 Jahren*) ainsi qu'une chronique : *Komparatistik in Mainz: ein Chronologischer Überblick*. L'orientation de cette revue touche de près tous les comparatistes qui, pour une raison ou pour une autre, sont « marginalisés ». Nous lui souhaitons plein succès.

C.R.-E.L.

« THE COMPARATIST »

La série de revues américaines de littérature comparée s'est enrichie récemment d'une nouvelle publication annuelle : « *The Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association* » (éditeur : Jean J. Smoot, English Department, North Carolina State University, Raleigh, NC, 27607). Cette revue représente selon une formule éditoriale nouvelle, l'amplification du périodique « *Newsletter* », organe de cette même S.C.L.A. La première livraison (vol. I, mai 1977, 80 p.), qui s'ouvre sur une *Editor's Note* en *Inaugural Volume* signée par Jean J. Smoot (on y fait l'histoire de la création de cette nouvelle publication), se présente en fait comme une revue de littérature générale dont le programme a été indiqué dans un numéro antérieur de « *Newsletter* » (vol. 2, n° 1, août 1976) : « *Literature and the other arts, literature and other areas of human expression achievement, literary criticism, methodology, theory, genre, period*

studies, etc. » Il s'agit donc d'un sommaire varié : des études — remarquables — consacrées au mythe et à la littérature (Philipp H. Rhein : *Myth Making in the Twentieth Century*; Martha Y. Battle, *The Myth of « The Odyssey »*), à des interférences littéraires (Ebele Eko : *The Problem of Cross-Cultural Reception, Three Nigerian Writers in England and America*), à des influences et à des imitations (Murray Vines : *Paudelaire's Recueillement and the « Greek Cycle »*), des articles sur Nathanael Hawthorne, Isaac Bashevis Singer, Camus et White — confrontés au problème de la race et du racisme — Henry James, W. Joyce. Les articles, dont l'orientation est surtout anglo-saxonne, se situent en général au meilleur niveau de la critique universitaire. La revue ne publie ni comptes rendus, ni notes — qui auraient pu cependant lui donner plus de variété et augmenter sa capacité d'information. Quoi qu'il

en soit nous avons là un nouveau témoignage de la vitalité « comparatiste » d'un centre universitaire américain. La qualité

de cette nouvelle revue est de nature à retenir notre attention et laisse présager une belle réussite.

A.M.

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE AUJOURD'HUI. À PROPOS DU HUITIÈME COLLOQUE DE MARSEILLE SUR LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

La « Centre méridional de Rencontres sur le dix-septième siècle » a rassemblé une fois encore à la fin du mois de janvier 1978 un grand nombre de spécialistes, à l'initiative de son dynamique président, le professeur Roger Duchêne. Cette réunion scientifique mérite une attention particulière de la part de ceux qui s'intéressent tant à la recherche proprement dite consacrée à cette époque qu'à la transmission de celle-ci dans le cadre d'un enseignement.

Le congrès s'ouvrit sur une évocation significative de la personnalité marquante de Franco Simone, aujourd'hui disparu, et qui fit beaucoup pour la rénovation des études dix-septiémistes, comme le soulignèrent deux de ses élèves, Mesdames Rizza (Gênes) et Dalla Valle (Turin). L'orientation des travaux de celui qui fut l'initiateur des Studi francesi fut un exemple convaincant d'une vision dialectique du siècle, puisque ces derniers englobaient, de manière comparatiste, des analyses centrées à la fois sur la notion de progrès dans l'historiographie, sur l'histoire des idées, mais aussi sur la perception de la formation et de la dissolution du concept de classicisme. On mit aussi en valeur l'intuition, chez Simone, d'une soudure entre les seizième et dix-septième siècles, comme manifestation d'une cohérence interne entre deux époques : nous verrons que ce souci de ne pas couper le siècle d'une de ses matrices pour l'isoler dans un cadre finalement réducteur fit son chemin dans les autres ateliers.

Le concept de discontinuité fut mis en évidence par Madame Dalla Valle, qui rappelait ainsi encore une pensée féconde de son maître, qu'elle réussit à utiliser pour l'approche du roman de la première moitié du siècle.

E. Kanceff (Turin) montra l'écho d'une autre suggestion, à savoir la nécessité de l'interdisciplinarité pour l'étude de la littérature des voyages en Italie.

La table ronde qui portait sur la poésie française dans la première moitié du XVII^e siècle tenta, pour sa part, de porter un regard neuf sur le cas, très contesté aujourd'hui, du baroque, sans tomber dans le piège d'une réduction inopérante.

H. Lafay (Nantes) cerna précisément les caractéristiques de cette esthétique, celle de la surprise, du choc, de la quête d'un absolu qui trouve son point de chute dans le réel contingent. Il dégagait, en mettant à l'œuvre de nouvelles méthodes d'approches du texte (le concept d'inter-textualité, une systématique des éléments fonctionnels, une géographie et une sociologie politiques de l'œuvre) la profonde originalité de cette poésie, marquée, à travers ses manifestations éparses et souvent ambiguës, par l'hypersensibilité et l'historicité. Ainsi surgit, avec des noms comme ceux de Théophile, de Sponde, de Ménard et Mesnard, les deux homonymes, le difficile début d'un siècle perçu dans ses structures mentales et affectives. Finalement, le terme de « mutation » fut épinglé pour servir d'emblème à une tranche litté-

raire qui préparait en filigrane le principe organisateur du second dix-septième siècle.

L'histoire des mentalités et les écueils qu'elle révèle revint une fois encore sur le tapis dans la discussion qui s'éleva autour de l'ouvrage de P. Dumonceau (Nantes), intitulé *Langue et sensibilité*. Le professeur Lathuillère (Paris) n'éluda pas la difficulté de définir sans équivoque ce qu'il fallait entendre par « niveaux de langage ». Il insista sur les précautions à prendre pour procéder simultanément à l'étude du vocabulaire affectif général et se garder néanmoins de voir dans le fait littéraire de l'époque le signe de toute une communauté d'esprits et d'évidences.

Ces judicieuses remarques préparaient en quelque sorte la voie aux historiens.

M. Morineau (Clermond-Ferrand) mit l'accent sur la crise générale du XVII^e siècle. Le contraste avec la prospérité du siècle précédent et celle du siècle suivant fit apparaître encore une fois nettement la notion de rupture, passée en partie dans l'histoire des idées avec les travaux de Lucien Goldmann. Un tableau nuancé tint compte des variables en cause : arguments événementiels (Fronde, Révolution anglaise, disettes, mortalité ...), économiques (ils furent de ceux qui précipitèrent la chute insurmontable de l'Europe), structuraux (l'épuisement de certaines formes du système économique ou social peut passer, dans ce cadre, d'avantage comme une tentative d'explication que comme une preuve).

En fin de compte, un exposé très dense s'achève sur la nécessité, selon l'auteur, de reprendre en main un canevas brouillé ; de « réapprécier » la courbe évolutive du XVII^e siècle en la confrontant à celle du XVI^e et même à celle du XVIII^e.

Faire l'état présent des études cartésiennes, c'est-à-dire aborder les questions de philosophie et d'histoire des sciences, présentait une difficulté au moins analogue.

Dans ce débat controversé, passionnant et passionné, se profila à travers les interventions de Costabel (Paris), Marion (Paris), F. et C. de Buzon (Blois), Armogathe (Paris), la figure nouvelle de Descartes témoin d'une époque et non plus météore venu occuper un ciel vide. On réexamina avec intérêt la notion d'influence, dans la mesure où un philosophe mineur, comme par exemple Dom Desgabets, peut révéler un maître à penser dont il fait réagir et transforme la réflexion.

Ainsi se trouva remis en question le problème du « cartésianisme » de Descartes, qui devrait déboucher sur une refonte de la perspective à envisager pour examiner à partir de nouvelles prémisses l'histoire de la philosophie et lui restituer son sens véritable : celui d'être une histoire et un propos philosophique en soi.

Marion et Armogathe, auteurs d'un Index exhaustif des *Regulae* de Descartes (Rome, éd. Dell'Ateneo, 1976), incitèrent les participants à réfléchir sur l'utilité d'un tel outil de travail, qui devrait faciliter un établissement réellement scientifique des généalogies de concepts opératoires chez le penseur et d'appréhender par ce biais toute une immersion du philosophe dans son temps.

De son côté, Cahné (Paris) éclairait un aspect souvent négligé dans l'étude des penseurs en s'attachant au style de l'auteur du *Discours de la méthode* : il en dégagait une véritable poétique, orchestrée autour d'images-mères, de matrices, de « visions » au sens propre, de modèles qui guident le philosophe et se chargent d'une valeur heuristique.

Ce rapide tour d'horizon n'épuise pas, loin s'en faut, les problèmes tant méthodologiques qu'épistémologiques qui furent abordés au cours de ces trois journées : c'est dire que le Centre d'études et de recherches sur le dix-septième siècle a tenu, une fois de plus, ses promesses.

INGRID HEYNDELS
(Assistante à l'Université libre de Bruxelles)

Cahiers

roumains d'études littéraires

dans les numéros antérieurs:

- L'écrivain et la société contemporaine
- Poètes modernes, poésie moderne: Le tricentenaire de Dimitrie Cantemir
- La littérature roumaine actuelle
- La littérature, l'humanisme et l'avenir
- La littérature roumaine et la littérature européenne
- Aspects et méthodes de la critique
- La dialectique ancien/nouveau
- Le langage littéraire et ses contextes
- Littérature nationale — Littérature universelle
- Mihai Eminescu
- Comparatisme et actualité
- Conscience littéraire — Conscience civique
- Visages du réalisme; Le centenaire de Constantin Brâncuși
- Présence de l'histoire littéraire
- Littérature orale — Littérature écrite
- Les Lumières chez les Roumains
- La littérature et l'événement historique
- Lecture et lectures
- Idées littéraires
- Le romantisme roumain
- Le Comique et le Tragique
- Critique roumaine — Critique européenne. Aspects historiques

dans les prochains numéros:

- Lumières roumaines — Lumières européennes
- Le réalisme et le naturalisme roumains
- Le roman

Veuillez adresser vos commandes à
ILEXIM, Dép. Exportation—Importation Presse
P.O.Box 136-137, Telex 11226
Calea Griviței 64-66
BUCAREST—ROUMANIE